$1.70

Geschichte der deutschen Musik

in zwei Bänden

Von

Hans Joachim Moser

Zweiter Band. 1. Halbband

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin 1922

Geschichte der deutschen Musik

vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns

Von

Hans Joachim Moser

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin 1922

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen

Vorrede

Es ist dem Verfasser nicht angenehm, gleich mit zwei Entschuldigungen beginnen zu müssen, aber er hofft auf freundliche Zubilligung mildernder Umstände. Einmal war es ihm beim besten Willen nicht möglich, so rasch als gehofft und versprochen die Fortsetzung seines Werks zu liefern, denn unerwartet türmten sich die Schwierigkeiten und Massen des zu bewältigenden Stoffes vor ihm auf, und die Not der Zeit zwang ihn, in weitem Umfang als Konzert- und Oratorienbaritonist tätig zu sein, so daß die Arbeit an der Musikgeschichte zeitweilig stark in den Hintergrund gedrängt wurde. Zum andern trete ich jetzt, nach zweieinhalb Jahren, nicht einmal mit dem völligen Rest des Werkes vor meine Leser hin. Kann ich auch dafür die vorerwähnten Gründe ins Feld führen, so bestimmten mich aber zugleich unzweifelhafte Vorteile für meinen Abnehmerkreis, die Bitte um Teilung des Schlußbandes an die Verlagsbuchhandlung zu richten, und ich spreche ihr an dieser Stelle für ihr verständnisvolles Eingehen auf meine Wünsche lebhaftesten Dank aus. Erstlich wäre, das bisherige Zeitmaß meines stofflichen Fortschreitens vorausgesetzt, der vollständige zweite Band noch anderthalb Jahre später erschienen, und den bereits heuer notgedrungen ausgedruckten vier Büchern hätte gleich bei Erscheinen die Ergänzung durch etwa inzwischen erschienene neueste Spezialarbeiten gefehlt, während ich so glaube sagen zu dürfen, daß der hiermit vorgelegte Halbband durch Berücksichtigung sämtlicher mir erreichbaren Literatur dem modernsten Wissensstande entspricht. Sodann stellt diese etwas schlankere Fortsetzung die Kaufkraft des Publikums nicht gleich vor solch gewaltige Preiserhöhung, wie sie in Anbetracht der Geldentwertung ein „Wälzer" von über 700 Seiten, zumal übers Jahr voraussichtlich, erfordern würde. Endlich glaube ich, daß die vier ersten Bücher des zweiten Bandes dem wirklich sorgfältigen Leser schon reichlich genug Stoff auf einmal zu innerer Bewältigung vorlegen, so daß er nicht über bloß vorläufige Abschlags-

lieferung wird klagen wollen. Mich selbst aber entlastet das schon diesjährige Erscheinen des Halbbandes seelisch wesentlich, da ich nun mit doppelter Sorgfalt und Ruhe das Ganze seinem Ende werde entgegenführen können. Daß ich darum das Tempo der Fertigstellung nicht unnütz hemmen werde, wird man meinem Pflichtgefühl wie meinem Ehrgeiz zutrauen. So behalten einige meiner wertesten Beurteiler anscheinend Recht, die nach Lesung des ersten Bandes prophezeiten, ich würde nur mit drei Bänden des Stoffes Herr werden. Aber es war nicht allein Rücksicht auf die Besitzer des „ersten von zwei" Bänden, was mich an der Zweiteilung des Ganzen festhalten und die Halbierung des Schlußbandes statt der Ausgabe eines zweiten und dritten Teils bevorzugen ließ. Man wird auch beim ganzen zweiten Band die Architekturgliederung des ersten in sieben Bücher zu je drei Kapiteln durchgeführt finden, was keineswegs etwa nur auf äußerem Spieltrieb beruht. Zudem hängen das vierte und fünfte Buch, wenn auch der Druck vorläufig hier abbricht, innerlich weit stärker miteinander zusammen als etwa das den Anfangsband beschließende Zeitalter Haßlers mit der Schützzeit, die den zweiten eröffnet. Diese Erwägungen geben mir erwünschten Anlaß, hier betreffs der Materialgliederung überhaupt kurz Rechenschaft abzulegen.

Da der mich freudig überraschende Erfolg des ersten Bandes — nach Jahresfrist wurde die zweite Auflage fällig — gedruckten und mündlichen Beurteilungen gemäß zum guten Teil auf der neuartigen Stoffgruppierung nach „Umwelten" oder sagen wir „akustischen Hintergründen" beruhte, wird man mir glauben, daß ich nur schweren Herzens von der Weiterführung dieses Einteilungsgrundsatzes abgesehen habe. Doch drängte sich unabweisbar die Beobachtung auf, daß diese gewissermaßen siedlungskundlichen Zusammenhänge, je mehr wir uns der Gegenwart nähern, gegen den bestimmenden Einfluß einer geschichtlichen Abfolge von allgemeinen Geistesbewegungen zurücktreten. Freilichtkunst verschwindet fast ganz, und man braucht nur etwa der Geschichte des neueren Liedes nachzudenken, um zu erkennen, daß hier eine Scheidung etwa nach Kirchen-, Haus- und Podiumskunst, so fruchtbar sie auch in gewisser Beziehung sein mag, Zusammengehöriges verwirrend trennen und aus allzu verschiedenem Stamm Geborenes aneinander binden würde. Nur noch für's siebzehnte Jahrhundert hatte (obwohl stellenweis auch schon schwierig) die scharfe Milieutrennung zwischen „geistlich" und „weltlich" Sinn und ist dementsprechend durchgeführt worden.

Keineswegs hätte es der besonderen Einstellung meines Buches auf kulturgeschichtliche Gesichtspunkte entsprochen, wenn die bisherige Zusammenfassung einfach durch die gebräuchliche kompositionstechnische Einteilung etwa nach „Generalbaßzeitalter, Wiener Klassiker, Epoche der Chromatiker" usw. abgelöst worden wäre. Ließ sich ein principium dividendi finden, dessen Ergebnisse sich auch mit den Zeitgrenzen dieser Abschnitte deckten — um so besser. Aber die Anordnung nach Zeitstilen von allgemeinerer Prägung mußte doch voranstehen, schon um die erstrebte Einstellung der deutschen Musik in das jeweilige Gesamtbild des geistigen Lebens unserer Nation nicht bloß nebenher, sondern als Hauptaufgabe zu ermöglichen. Hier die Dreh- und Wendepunkte der sich folgenden Stile zeitlich festzulegen, so weit das bei Massenbewegungen überhaupt für den von ferne schauenden Historiker möglich ist, war wesentlich leichter, als einheitliche Namen für die ganze Szenenreihe zu finden. Denn da die Musikgeschichte die jüngste unter ihren Schwesterdisziplinen ist, haben diese sie vor lauter fertige Stilkategorien gestellt, von denen keine Klasse sich völlig mit den Zwecken und Sondereigentümlichkeiten der Nachbargebiete deckt, so daß sich jede nur gleichnishaft, annähernd hierher übertragen läßt. Theoretisch wäre es natürlich gut denkbar, daß die Musikwissenschaft bei steigender Bedeutung auch so manche eigenen Stilbegriffe — sagen wir „Polyphonie, Kontrapunkt, Generalbaßepoche" — auch auf die Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte vorteilhaft zu verpflanzen vermöchte. Da mir hier aber gerade daran liegen mußte, die vielfältige Verzahnung der Tonkunst mit den schon länger gebuchten Zeitstilen des Kulturlebens aufzuweisen, wie es am Ende des ersten Bandes bereits in den Begriffen „Gothik" und „Renaissance" mehrfach anklang, so konnte es nicht einmal als erheblicher Schönheitsfehler gelten, wenn die beiden Hauptbegriffe zwei verschiedenen Gebieten entnommen wurden: „Barock" der Geschichte der bildenden Kunst, „Romantik" der Literaturgeschichte[1]). Läßt sich ihnen doch sogar sinnbildhaft entnehmen, daß die deutsche Musik im ersten Abschnitt der Baukunst und Malerei, im zweiten der Dichtung

[1]) Die Fortsetzung der bildnerischen Einteilung nach Rokoko, Empire, Biedermaier, Gründerstil, Impressionismus gelangt zwar in unserer Darstellung gelegentlich ebenso zur Anwendung wie vor der Romantik die der mehr literarischen Begriffe Marinismo, Pietismus, Aufklärung, Sturm und Drang, Klassizismus (um die philosophischen oder etwa die wirtschaftsgeschichtlichen hier unerwähnt zu lassen), aber jeder von ihnen für sich allein hätte doch zu einseitig fachlich bzw. konfessionell gewirkt oder zu wenig dem musikalischen Stoff entsprochen.

nähergestanden hat. Wie es jedoch bei solcher Übertragung selbstverständlich ist, mußte man sich vor einer zu sehr ins Einzelne gehenden Ausdeutung dieser Rahmenbezeichnungen hüten, um nicht (wie mehrfach bei der Überanwendung Wölfflinscher Termini zum Thema „Barock" geschehen) in die Fallstricke schiefer Analogien und hinkender Vergleiche zu geraten[1]). „Barock" und „Romantik" auf je anderthalb Jahrhunderte neuerer Kunst angewandt, stellen selbstverständlich nur ungeheure Vereinfachungen dar, innerhalb deren eine schier verwirrende Vielheit einzelner Generationsstile, geistiger Strömungen, künstlerischer Richtungen mit oft stark gegensätzlichem Vorzeichen Raum finden muß. Dem ganz scharfen Blick erscheint jede von ihnen wichtig, und wir werden auch nach Kräften versuchen, ihnen in unserer Darstellung Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Andererseits muß aber der Geschichtsschreiber auch den Mut zu stark vergröberndem Zusammenfassen und Zusammenschauen aufbringen, selbst auf die Gefahr hin, daß seinem Architekturwillen auch einmal ein nicht passender Baustein geopfert werden muß, denn ohne solche Fiktion bröckelt ihm sein Gebäude zu zahllosen unverbundenen Ziegeln auseinander. Nur glaubte ich, vom Gesamtbarock das Zeitalter Bachs und Händels wegen besonderer Merkmale ebenso als Spätblüte („Hochbarock") abgliedern zu sollen wie von der Gesamtromantik jene aus Rokoko und „Sturm und Drang" widerstrebend zusammengesetzte Frühzeit, der mit dem Wort „Empfindsamkeit" sicher nur ein Notdach gegeben werden konnte. Der schroffe Szenenwechsel um 1750 steht ja trotz einiger Überschneidungen außer allem Zweifel. Mitbestimmend bei dieser Unterteilung war der Jahrhundertbegriff, der als Zusammenfassung von je drei Menschenaltern ganz gewiß mehr bedeutet als eine nur zufällige Größenklasse im Dezimalsystem unserer Zeitrechnung[2]). Ich habe sogar geschwankt, als ich mit den vornannten Erwägungen über die Stilperioden lange nicht zu Rande kam, ob man sich nicht einfach bei den Kunstgeschichtsetiquetten eines Sei-, Sette- und Ottocento beruhigen solle, denen wir doch gewiß hinreichend viele Unterscheidungsmerkmale, ja sogar starke Gefühlsinhalte beizulegen gewohnt sind. Der Gedanke soll hiermit auch noch keineswegs ad acta gelegt sein, ergäbe er doch folgendes Doppelschema für die Stoffeinteilung des ganzen zweiten Bandes (wenn wir dem ersten, einmal

[1]) Vgl. den knappen Bericht in Zs. DMG. IV 253 f. über meinen Vortrag „Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock" zur Eröffnung der Ortsgruppe Halle der Deutschen Musikgesellschaft. Siehe auch unten S. 198, Anm. 2.

[2]) Vgl. Ulr. v. Wilamowitz-Moellendorff „Neujahr 1900" (Reden u. Vorträge 1901).

wieder bis zum Schlagwort vergröbernd, die „bloß noch historischen Grundlagen" zuweisen wollen):

Seicento	1. Buch: Die Kirchenmusik 2. Buch: Die weltliche Musik	im Jahrhundert des Frühbarock	Barock	Lebende Vergangenheit
Settecento	3. Buch: Das Halbjahrhundert des Hochbarock 4. Buch: Das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit			
Ottocento	5. Buch: Die Konservativen 6. Buch: Die Fortschrittler	des romantischen Jahrhunderts	Romantik	
Novecento	7. Buch: Die Gegenwart			

So erscheinen die drei Saecula deutscher Musikgeschichte zwischen 1618 und 1918 wie ein gewaltiger, sechsteiliger Takt, den wir Musiker ebensogut als 3×2 wie als 2×3 Schläge zu rhythmisieren verstehn. Ich habe ihn auch noch insofern zu gliedern versucht, als zu Anfang des ersten, vierten und siebenten Buches große kultur- und sozialgeschichtliche Überblicke tonkünstlerischer Art den mehr fachmusikalischen Erörterungen gegenübergestellt werden[1]).

Eine Hauptschwierigkeit der Darstellung ergab sich aus der ungeheuren Fülle des Materials, zumal wenn man die Aufgabe so weit umfaßt wie wir es glaubten tun zu müssen, falls diese Musikgeschichte auch von jener Zeit ab, wo Deutschland die Weltführung innerhalb der allgemeinen tonkünstlerischen Produktion gewonnen hat, anderen Darstellungen gegenüber Eigenes bringen und dem Gesamtplan des Unternehmens treu bleiben sollte. In voller Würdigung dieses Umstandes hat mir der Verlag gestattet, den Umfang des wesentlich stoffärmeren ersten Bandes zu überschreiten, und ich hoffe, meine Leser werden freundlich mitgehen. Trotzdem waren mir durch äußere und innere Gründe so enge Grenzen gezogen, daß ich oft an der Möglichkeit fast verzagt bin, alles mir Vorschwebende in so knappem Rahmen auszusprechen, und ich muß ob des sich ergebenden Tacitelschen Konzentrationsstils um gütige Nachsicht bitten. Im allgemeinen ließ sich der Grundsatz durchführen, dem Leser mehr dasjenige vorzuführen, was er voraussichtlich nicht weiß, als das, was er sicherlich längst kennt.

[1]) Eine wichtige Kontrolle für die zeitliche Grenzbestimmung musikalischer und bildnerischer Stilepochen bietet neuestens die wertvolle Festschrift zum 75 jährigen Bestehen der Firma Röder durch ihre reiche Sammlung künstlerischer Musikalientitel; daß trotzdem der äußere Ausstattungsstil keinen sicheren Beweis für den Stil des tonkünstlerischen Inhalts liefert, zeigt neuestens etwa das expressionistische Titelbild zu H. Pfitzners gleichwohl noch durchaus romantischem Liederheft op. 29.

Deshalb sah ich von Inhaltsangaben allgemein beliebter Oratorien und Opern stets ab, um Raum für kennenswertes Unbekanntes zu gewinnen. Weite Strecken der deutschen Musikgeschichte zumal im Barock-Jahrhundert, aber auch die Kleinmeister des achtzehnten mußten erstmals im Zusammenhang dargestellt werden und dürften auch für den Fachmann den Reiz eines neuen Gemäldes besitzen. Etwas günstiger lag der Stand der Vorarbeiten betreffs der Großmeister, obwohl auch hier wie bei Händel, Gluck, Haydn oft neuere gute Zusammenfassungen fehlten oder wie bei Bach eine Fülle gegensätzlicher Auffassungen unter einen Hut zu bringen war. Nur im Falle der Biographie Mozarts konnte ich mich mit gutem Gewissen auf ein bloßes Referat beschränken, da wohl niemand darin heute über H. Aberts meisterliches Buch hinauszugehen wüßte; daß ich freilich bei Besprechung der Werke jeweils eignem Erlebnis gefolgt bin, darf als selbstverständlich gelten.

Vielleicht wird mancher über ein Zuviel besonders in den Anmerkungen schelten; den bitte ich, über die Fußnotenverweise einfach hinwegzusehen und sich nur an den Haupttext zu halten. Auf sachverständigen Rat hin habe ich diesen noch mehr als im ersten Band von Einzeluntersuchungen entlastet und solche in die Anmerkungen verwiesen, um einen weiteren Leserkreis vor allzuviel wissenschaftlichem Ballast zu bewahren. Ganz auf diesen Apparat zu verzichten, wie mir von geschätzter Seite empfohlen worden ist, konnte ich mich jedoch nicht entschließen. Denn einmal ist eine solche zusammenfassende Arbeit tausend fleißigen Einzelvorarbeiten so zu Dank verpflichtet, daß es mir geradezu wie Freibeuterei vorkäme, wollte ich nicht jeweils auf sie verweisen. Auch mag der Leser ruhig in die Werkstatt schauen und erkennen, daß in den nachfolgenden Blättern kaum selbst ein Nebensatz steht, der nicht gedrängtestes Ergebnis oft umständlicher Forschungen des Verfassers oder seiner Gewährsmänner darstellt. Endlich ist heute die Möglichkeit, Spezialarbeiten drucken zu lassen, so gering, daß ich schon diesen mir fast allein offenstehenden Weg benutzen mußte, um auch dem musikwissenschaftlichen Nachwuchs manche Einzelheit zugänglich zu machen. Ich hoffe, das Werk ist trotzdem kein trocknes Fachkompendium geworden, sondern ein literarisch lesbares Buch. Reiflich wurde auch erwogen, ob nicht die Anmerkungen lieber am Schluß der Darstellung folgen sollten, um (wie Willy Pastor bildhaft vorschlug) „das Museum in eine Schau- und eine Arbeitssammlung zu zerlegen"; wenn ich schließlich doch bei der bisherigen Anordnung geblieben bin, so vor allem aus der Erwägung, daß andernfalls die Anmerkungen meist über-

haupt ungelesen bleiben, also nur totes Gewicht bedeuten würden. Und warum sollte man gerade die Fleißigen durch die Plage ewigen Hin- und Herblätterns bestrafen? Mein Ideal wäre der Leser, der das Buch erst ohne alle Anmerkungen „genießt" und es dann nochmals mit allen Einzelheiten „durchackert"; aber Autoren sind vielleicht doch allzu anspruchsvolle Leute —?

Endlich sehe ich noch einen anderen, sicher gewichtigen Einwand voraus: ich hätte die älteren Jahrhunderte zu breit im Verhältnis zur jüngsten Vergangenheit behandelt. Mir erschien jedoch von vornherein eine klare Entscheidung zwischen zwei Hauptmöglichkeiten neuerer Kunstgeschichtsschreibung geboten. Entweder man sagt sich: die Gegenwart hat „Recht" und nur dasjenige aus älterer Zeit ist der Erwähnung würdig, was „uns noch etwas zu sagen hat" oder wenigstens sichtbar den Ausgangspunkt heutiger Hauptangelegenheiten darstellt. Zweifellos ergibt sich so eine egozentrische Perspektive, die gerade in Kunstfragen durchaus fruchtbar und darum berechtigt sein kann; die Zeitgenossen stehen dann riesengroß im Vordergrund und die Alten hinten verlieren sich wesenlos in der Masse. Aber man trägt damit m. E. einen derartigen Subjektivismus und überhaupt eine solche Fülle nur persönlich zu Recht bestehender Werturteile in die Dinge hinein, daß eine derartige Darstellung doch nur in sehr beschränktem zeitlichen und örtlichen Umfang Geltung zu beanspruchen vermöchte. Ich wählte darum einen andern Weg, indem ich gleichsam wie Odysseus ins Reich der Schatten eindrang: die Gestalten und Ereignisse der musikalischen Vergangenheit unseres Volkes ließ ich wie einen gewaltigen Heerzug in stummer Verzauberung an mir vorüber gleiten. Wen ich darin als wichtig und bezeichnend zu erspähen meinte, den zwang ich, von meiner Opferschale zu trinken und mir neu durchblutet Rede zu stehen, was er gewollt und mit welchen Augen er seine Zeit gesehn. Nur so glaube ich, daß uns „Geschichte" das vormals wirklich „Geschehene" treulich wiederzugeben vermag. Natürlich läßt sich auch so die erbarmungslose Zuverlässigkeit einer photographischen Kamera nicht erreichen, aber diese wäre weiß Gott kein erstrebenswertes Ziel — nur durch das leicht trübe Medium einer Persönlichkeit hindurch gesehen, kann Geschichtsdarstellung zum lebensvollen Kunstwerk werden; freilich den „Willen zur Objektivität" wenigstens muß der Geschichtsschreiber besitzen. Daß er bei solcher Methode nie das Antiquarische, bloß weil es den herbsüßen Duft des Vergangenen ausströmt, zum Selbstzweck erheben darf, ist selbstverständlich — andernfalls wäre er eben ein schlechter Historiker.

Wieviel aber von alledem, was er erschaute und festhielt, vielleicht noch einmal für die Zukunft praktische Bedeutsamkeit erhalten wird, vermag er heut noch nicht zu ermessen, ist er selbst doch auch nur ein Sandkörnlein Geschichtsmaterial.

Dieser Halbband führt durch Tiefen und Höhepunkte der deutschen Musik- wie der Volksgeschichte hindurch: Heinrich Schütz, Bach und Händel, der Ritter Gluck, Haydn und Mozart sind seine Heroen, um die sich ein schier unübersehbarer Kreis mittlerer und kleinerer Talente schließt, während den Hintergrund das ebenfalls um sein Lebensrecht kämpfende Heer der namenlosen Musikanten füllt. Das dreißigjährige Ringen und der spanische Erbfolgekrieg, Friedrichs Heldentaten und die Stürme der französischen Revolution schließen den Horizont ab. An einem ernsten Punkt gehen diese Blätter vorerst zu Ende: als das Eindringen der Franzosen in Wien dem alten, tapfern Joseph Haydn das müde Herz brach, der nicht ahnte, daß schon nach vier Jahren ein „1813" kommen werde. Nicht so sehr nur als das Volk Goethes und Schuberts, sondern vor allem als dasjenige Körners und Karl Marias v. Weber haben die Deutschen sich ihren Freiheitstag damals verdient. Möge unsere trübe Gegenwart aus diesem Stück Kunst- und Kulturgeschichte die Lehre ziehen und eines neuen Stein und Scharnhorst würdig werden.

Halle a. d. Saale, zum 250. Todestag
von Heinrich Schütz (6. Nov. 1922).

Dr. Hans Joachim Moser
Privatdozent der Musikwissenschaft
an der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

Inhaltsübersicht

Seite

Erstes Buch. Die Kirchenmusik im Jahrhundert des Frühbarock 1

1. Kapitel. Das Zeitalter des dreißigjährigen Krieges 3

Einfluß des Krieges auf die deutsche Musik 4. Musikerschicksale 6. Friedensfeiern 11. Der Zeitstil 13. Das Italienertum 15. Der Generalbaß 18. Veränderung der Rhythmik 23. Neue Melodik und Harmonik 26. Michael Praetorius 29.

2. Kapitel. Choral und Orgel vor Bach . . . 33

Blüte des Schliedes 33. J. Rist 36. Orgelbegleitung zum Gemeindegesang 39. Der Choral in der Kunstmusik 41. Die deutsche Sweelingschule 43. Froberger als Orgelkomponist 46. J. Pachelbel 50. Böhm 54. Buxtehude 56.

3. Kapitel. Von der Motette zur Kantate . . 57

Heinrich Schütz 58. Die Generalbaßpassion 67. Scheins und Scheidts geistl. Konzerte 71. Hammerschmidt 73. Der Leipziger Kreis 75. Die Thüringer 78. Die Hanseaten 81. Die Nürnberger Gruppe 89. Die katholischen Meister 95.

Zweites Buch. Die weltliche Tonkunst im Jahrhundert des Frühbarock 101

1. Kapitel. Violine, Gambe, Klavier u. Laute 103

Die Collegia musica 104. Die englischen Geiger 107. N. A. Strungk 109. Die Lullisten 111. Die Wiener Schule 114. Der Dresdner Geigerkreis 116. Die deutschen Gambenspieler 117. Die Wiener Klaviermeister 119. Kuhnau 123. Die Lautenkunst 125.

2. Kapitel. Chor- u. Sololied mit Generalbaß 129

J. H. Schein 130. Caccinis deutsche Nachahmer 133. H. Alberts Arien 135. Die Hamburger Liederschule 139. Dedekind und Adam Krieger 141. Elmenhorst u. J. W. Franck 146. Arienauszüge 149. Kammerduette 151.

3. Kapitel. Die frühdeutsche Oper 152

Schulopern 154. Englische Liederspiele 155. Intermedien 157. Die Barockoper als Ganzes 158. Daphne v. Schütz 162. Die venezianische Oper in Wien 164. Die Münchener Opern 166. Steffani 168. Nürnberg 170. Halle und Weißenfels 174. Thüringische und welfische Höfe 176. Die Hamburger Oper 180. R. Keiser 183. Die Oper in Leipzig 189. Der Berliner Hof 191. Darmstadt und die badischen Residenzen 192.

Drittes Buch. Das Halbjahrhundert des Hochbarock 195

1. Kapitel. Johann Sebastian Bach 197

Jugendschicksale 199. Die Weimarer Zeit 202. Kammermusikdirektor in Cöthen 207. Als Thomaskantor in Leipzig 215. Die Passionen 220. Die Messen 227. Späte Instrumentalwerke 230. Seine Schüler 235.

2. Kapitel. Kleinmeister 239

Mattheson 239. Teleman 243. Graupner 249. Stölzel 252. J. G. Walther 254. J. Fr. Fasch 256. Scheibe 258. Der Dresdener Kreis 260. Hasse 262. Friedrich d. Gr. 268. K. H. Graun 271. Die Süddeutschen 274. J. J. Fux 275.

3. Kapitel. Georg Friedrich Händel 278

Anfänge 279. In Italien 281. Beginn in London 283. Hauptopernzeit 286. Umschwung zum Oratorium 289. Zusammenbruch 291. Die große Oratorienzeit 294. Der Messias 296. Die Instrumentalwerke 303.

Viertes Buch. Das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit 307

1. Kapitel. Die Geburt des neuen Instrumentalstils 309

J. J. Rousseau 310. Die Kenner und Liebhaber 312. Bedientenkapellen 314. Das neue Konzertwesen 315. Die Tonsprache der Empfindsamkeit 318. Neuer Satz- und Melodiebau 330. Das neue Orchester 323. Die Söhne Bachs 327. Die Altwiener Sinfoniker 334. Mannheim u. J. Schobert 337.

2. Kapitel. Oratorium und Lied, Singspiel und Oper 347

Die Aufklärungsmessen und das Ende der Kirchenkantate 347. Das Messias- und Idyllenoratorium 350. Neuanfänge des Liedes 353. Sperontes 354. Teleman 356. Die erste Berliner Liederschule 358. Goethe und die zweite Berliner Schule 360. Die Schwaben 368. Das Wiener Lied 370. Das Singspiel 372. Das Mono- und Melodram 386. Deutsche Hassianer 390. Nationale Opernversuche 393. Chr. W. Gluck 398.

3. Kapitel. Haydn und Mozart 413

Haydns Jugendgeschichte 414. Die Entwicklung zum Streichquartett 417. Die Jugendsinfonien 419. Die Klaviersonaten 422. Mozarts Knabenjahre 424. Seine Wiener Anfänge 431. Figaro und Don Giovanni 435. Die Zauberflöte 441. Haydn seit Mozarts Tode 445. Schöpfung und Jahreszeiten 449.

Namensverzeichnis 453

Berichtigungen und Nachträge

Zu S. 14 Zeile 19 lies: „Die deutschen Musiker waren".

Zu S. 22 Zeile 6: Solche Intavolierung eines Stücks von D. Schädlich (1640) besitzt M. Seiffert (Sbd. IMG VI 143).

Zu S. 29 Zeile 22: Beers Diskurse sind neugedr. im Km. Jb. 1889.

Zu S. 32 Anm. 2: Mihi patria coelum war schon der Wahlspruch des Straßburger Reformators Martin Bucer (Pflugk-Hartung, Morgenrot der Reformation S. 415).

Zu S. 34 Zeile 21 lies: Christof „Knoll".

Zu S. 36 Zeile 18 lies: „Christian" Flor.

Zu S. 39 Zeile 22: 1721 in Königsberg mußte eine Orgelweihpredigt gegen das Gemeindevorurteil angehen, der Orgelklang mache den Liedtext unverständlich (Zs. f. prakt. Theol. 1893 S. 185), und noch 1811 kommt der Ratzeburger Domorganist um eine Zulage ein, da er seit zehn Jahren (!) nun auch das Lied nach der Predigt begleite (Siona 1893 S. 185 — Propst Kawerau auf d. Ev. Km. V.-Tag Eisleben 1917, Bericht S. 26). Vgl. auch oben S. 10.

Zu S. 55 Zeile 23: Die Biogr. Reinkens ergänzt W. Stahl im Archiv III 232 ff.

Zu S. 56 Zeile 3: Eine Neuausgabe seiner genannten Werke einschl. dreier Kantaten und einer Klaviersuite erscheint soeben in Klecken Kr. Harburg (Ugrino-Verlag). Vgl. auch die ungedr. Leipziger Diss. 1921 v. P. Rubardt.

Zu S. 79 Zeile 17: Statt „keinen" lies „keinem".

Zu S. 82 Zeile 14: Statt „einem" lies „einen".

Zu S. 82 Ende: Hier ist auch ein Schüler Schelles und Theiles, Georg Oesterreich, als Kantatenkomponist zu nennen, der zunächst Tenor in Wolffenbüttel, 1689—1702 Schleswig-Gottorpscher Kapellmeister war, dann als Schloßkantor in Braunschweig wirkte, † 1735. Vgl. A. Soltys im Archiv IV (169—240!).

Zu S. 91 Zeile 23: Die erwähnte Bachsche Fuge (Griepenkerls Ausg. Heft 9 Nr. 13) weist Riemann (Lexikon ⁹ S. 292) dem Salzburger J. Ernst Eberlin zu

Zu S. 94 Zeile 13: Vergl. die Münchner Diss. v. H. Buchner 1921/22.

Zu S. 94 Zeile 27: Strattners Vornamen sind „Georg Christof" (1645—1704). Ein schönes Notenbeispiel aus seinem Dialog vom verlorenen Sohn bei Cl. Noack (Archiv III 477).

Zu S. 96 Zeile 8: statt „F. H. Biber" lies „H. F. J. Biber".

Zu S. 131 Zeile 18 lies: „im" fernen Reval.

Zu S. 133: Weitere einschlägige Musikalientitel bei Aber, Pflege der Musik unter den Wettinern S. 160 ff. und bei P. Nettl in Zs. DMG. IV 351 ff.

Zu S. 134 Zeile 10: Nauwach wurde in Turin und Florenz ausgebildet, seine Deutschen Villanellen waren zur gleichen Torgauer Fürstenhochzeit bestimmt wie Schützens Oper „Daphne", er war mit Opitz befreundet. (H. Volkmann in Zs. DMG. IV 553 ff.)

Zu S. 150 Ende: Über die gleichaltrigen Wiener Solokantaten berichtet eine dortige Doktorarbeit von J. Torbé (1920).

Zu S. 151 drittletzte Zeile: Die unter Steffanis Einfluß stehenden Kammerduette G. Oesterreichs (Soltys im Archiv IV 225) ziehen sogar obligate Geigen hinzu.

Zu S. 155 Zeile 5: Noch bei Spontinis „Vestalin" (1807) in Dresden sangen Kapellknaben die Vestalinnen (Lert, Mozart S. 467).

Zu S. 156 drittletzte Zeile: Treffliche Ritterballete Schmelzers und Pogliettis veröffentlichte letzthin Paul Nettl in DTÖ XXVIII 2; angeblich übertrifft sie noch ein solches v. Strattner auf der Cassler Bibl. (El. Noack im Archiv III 477).

Zu S. 159 Anm. 1: statt „Albert" lies „Abert".

Zu S. 165 Anm. 3: Vergl. die Wiener Diss. v. Ch. Laroche (ungedruckt).

Zu S. 183 Zeile 20: H. Abert betont in einem Vortrag „Zur Gesch. d. Oper in Württemberg" (Kongreßbericht der IMG. Wien 1909 S. 186 ff.), daß Stuttgart seit je die italienischen Einflüsse zugunsten deutscher und französischer zurückgedrängt hat. Die erste deutsche Oper war hier „Der Raub der Proserpina" v. S. Capricornus († 1665). Die Libretti des Tübinger Studenten Michael Schuster zeigen Beziehungen zu Stadens „Seelewig". Keiser mußte hier dem Italiener Brescianello weichen, der u. a. die Oper „Pyramus u. Thisbe" v. 1726 vertont haben wird. Zu Holzbauers Zeit beherrschte Graun den Spielplan.

Zu S. 189 Anm. 1: Vergl. noch die hs. Diss. v. Fritz Reuter (Leipzig 1922).

Zu S. 214 drittletzte Zeile lies: Ausdrucksweise.

Zu S. 247 Zeile 3: Nach Telemans Weggang von Frankfurt schrieb dort Joh. Valentin Beck (1698—1758), des Knaben Goethe erster Musiklehrer, wertvolle Kantaten, von denen sieben erhalten sind (Münchner Diss. v. Bodo Wolf 1911).

Zu S. 247 Zeile 4 lies: brauchte er „zwar" nicht.

Zu S. 253 Anm. 2: Liebhold lebte 1730 in Jena (A. Werner, Zeitz S. 20).

Zu S. 256 Zeile 14: statt „Tartini" lies „in Italien Vivaldis Gönner".

Zu S. 262 Anm. 4: Deutsche Ausg. des Metastasio bei Hendel in Halle.

Zu S. 264 Anm. 3: Eine Arie der Ismene aus Hasses Euristeo neugedr. in Landshoffs „Alten Meistern des Belcanto" I.

Zu S. 269 Anm. 1 Zeile 4—5 lies: „und war froh, als das nach dem siebenjährigen Krieg fast erloschene Musikinteresse des Königs ihm einen hinlänglichen Vorwand bot, um nach Hamburg zu gehen".

Zu S. 271 Anm. 4: Friedem. Bachs Geigenlehrer war Joh. Gottl. Graun.

Zu S. 272 Zeile 2: Rez. u. Arie aus der Kammerkantate Porzia neugedr. bei Landshoff, Belcanto I.

Zu S. 276 Zeile 9: Siehe dazu die Wiener Diss. (1917) v. Vita Halpern.

Zu S. 277 Zeile 16: Zu s. Instr. Werken Wiener Diss. v. Laura Posthorn (1920).

Zu S. 278 Zeile 3—5: Vgl. P. Norbert Hofer, Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten (Diss. Wien 1915).

Zu S. 279 Zeile 12: Die Wiener Diss. 1916 v. H. J. Knöll hat sie zum Gegenstand.

Zu S. 281 Zeile 15: Nicht die Tesi, sondern die Durastanti kreierte die Agrippina (vgl. Adamello, Händel in Italia (Gaz. mus., Milano 1889).

Zu S. 284 Zeile 7—9: Prof. Michael-Freiburg wies gelegentlich des Hallischen Händelfestes 1922 auf Grund preußischer Gesandtschaftsberichte aus London nach, daß jene Versöhnungsgeschichte Fabel ist: die Wassermusik wurde am 28. 7. 1717 uraufgeführt, König Georg hörte sie gleich dreimal hintereinander an, Händel war bereits damals sein offizieller Hofkomponist.

Erstes Buch

Die Kirchenmusik im Jahrhundert des Frühbarock

„Italiener nicht alles wissen,
Deutsche auch etwas können"

Johann Staden

1. Kapitel: Das Zeitalter des dreißigjährigen Krieges

Im Jahre 1617 — damit hatten wir den ersten Band beschlossen — war von Joh. Herm. Schein bezweifelt worden, ob die so herrlich hoch gestiegene deutsche Musik es überhaupt zu noch weiterer Vollendung werde bringen können. Schon drei Jahre später läßt sich Michael Altenburg[1]) die gleiche Frage vom Hauptfortschrittsapostel unter den Musikern seiner Zeit humorvoll bejahen. „Sie werde sogar noch höher steigen (antwortete Seine Excellentia, Michael Praetorius) und so hoch kommen, biß entlichen der fröliche jüngste Tag sich herbeynahe, da sie denn werde der himmlischen und engelischen Music gleich werden . . ."[2]).

Zu so fröhlichen Aussichten war man selbst zwei Jahre nach dem verhängnisvollen Prager Fenstersturz noch in den meisten deutschen Gegenden wohlberechtigt, denn Altenburgs Feststellung durfte allgemein gelten: „Man bedenke nur das, wie an allen Ortern die Musica in vollem Schwange gehet. Ist doch bald kein Dörfflein, bevorauß in Thüringen, darinnen Musica, beydes vocalis und instrumentalis, nicht herrlich und zierlich den Örtern nach solte floriren und wol bestellet sein. Hat man ja kein Orgelwerk, so ist doch die vocalis musica zum wenigsten mit ein 5 oder 6 Geigen ornirt und geziert, welches man vorzeiten kaum in den Stätten hat haben können." In diesem Blütengarten hat alsbald der große Krieg grauenvoll gewüstet. Zwar ist gelegentlich gesagt worden[3]), gerade die Musik sei, als von allen streiten-

[1]) Vorrede zu seinen sechsstimmigen Choralintraden, Erfurt 1620.

[2]) Diesen Gedanken, dem er auch in der Vorrede zu seiner Polyhymnia caduceatrix (1619 Abs. 31) Raum gibt, wird Praetorius von seinem verehrten Joh. Walter (Lob und Preis der edlen Kunst Musica, 1538, und „Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit") übernommen haben. Ähnlich der Orgelweihspruch von Peter Albrecht in Eisleben 1618 und die Widmung von Joh. Stadens „Hausmusik" an zehn Nürnberger Patriziersöhne unter Berufung auf den Ausspruch des Schlesiers Val. Trotzendorff, sie sollten schon auf Erden wacker singen lernen, um sich dermaleinst im himmlischen Chor nicht schämen zu müssen.

[3]) Chrysander, Händel I 19 f.

den Parteien heuchlig und im Gegensatz zur einheimischen Dichtung auch von den Fremden geachtet, samt ihren Dienern noch am wenigsten behelligt durch das Unwetter hindurchgeschritten, was ihren Vorsprung vor allen anderen geistigen Leistungen Deutschlands im nächsten Menschenalter erkläre. Es ist auch auf die trotz des Krieges (ähnlich wie während der Geusenaufstände) fortdauernde musikalische Schöpfer- und Verlegertätigkeit hingewiesen worden[1]). Aber Philipp Spitta[2]) trifft doch wohl eher das Richtige, wenn er dem Krieg einzig einen günstigen Einfluß auf das Vorankommen der Suite durch den erhöhten Nationalitätenaustausch zuschreibt, sonst jedoch seinen unendlichen Schaden voll eingesteht, den fortschreitende Quellenkenntnis immer größer erscheinen läßt[3]). Zunächst mochte es ja angehn: wie man sich vor dem großen Musikfreund Heinrich Posthumus v. Reuß nicht mit „Sauls Spieß blicken lassen durfte“[4]), so wohl auch vorerst noch an anderen kunstsinnigen Höfen. Der frische Wind des allgemeinen Rüstens blähte auch den Musikern die Segel: Henning Dedekinds Dodekas musicarum deliciarum von 1628 behandelte das Soldatenleben und allerlei Kriegshändel, bei Chr. Demantius und M. Franck spiegelt sich der waffenlustige Geist der Zeit in mancher Battaglienfanfare wieder, und die neue Vorliebe für venetianische Cornettstücklein begegnete in Deutschland der vollen Blüte des ritterlichen Trompeterstandes. Die Hofkapellmeister hatten für die im Verfolg der Kriegspolitik sich ereignenden Fürstenzusammenkünfte und Huldigungen zahlreiche Festsätze zu schreiben, erweiterten durch Reisen ihr künstlerisches Weltbild und empfingen bedeutsame Antriebe. Ein kavaliermäßiges Lied von Selle (1634)[5]) „Beso las manos, mein lieber Don Juan“ mit der übermütigen Fortsetzung „Der Krieg tut mir behagen für andern allen und mir gefallen, viel Ehr und Gut zu jagen“ samt dem wildjubelnden Schluß „Viva la guerra por mar y tierra“ läßt vor unserm Blick die spanischen Hilfsvölker der Liga lebendig werden,

---

[1]) Weitzmann-Seifert, Geschichte der Klavierliteratur I (1899) S. 199f. Auch in der allgemeinen Geschichtsschreibung finden sich neuerdings Versuche, die Schrecken des dreißigjährigen Krieges großenteils als „Schauermärchen“ abzutun, vgl. Hoeniger im 138. Band der Preußischen Jahrbücher 1909.

[2]) J. S. Bach I 40, 681, und mehrfach.

[3]) Ausführlich in meiner Abhandlung „Deutschlands Tonkunst in alter und neuer Kriegszeit“, Preußische Jahrbücher Bd. 184 (Juni 1921).

[4]) Burckhardt Großmann in der Vorrede seines musikalischen Sammelwerks „Angst der Hellen vnnd Friede der Seelen“ (Jena 1623). Der Fürst war H. Alberts Pate und Schützens Freund.

[5]) In meiner Sammlung „Alte Meister des deutschen Liedes“ (Edition Peters).

und A. Hammerschmidt stellt 1643 mit dem Liede „Ich lieb' an allen Ort' und Enden"[1]) den durch den Krieg hochgekommenen Abenteurer in wahrhaft Callot'scher Manier voll kühner Schlagkraft hin. Vincenz Jelich nennt sein Straßburger Motettenwerk von 1622 bezeichnend Parnassia militans, und eine Goslarer Konzertsammlung von 1638 soll, wie es im Titel ausdrücklich heißt, „bei jetzigen langwerenden trawrigen Kriegspressuren zu sonderlicher recreation vnderweilen in ehrlichen Zusammenkünften practiciret" werden.

Seit im November 1632 die Delitzscher Bürger durch geistesgegenwärtiges Nachahmen schwedischer Reitersignale kaiserliche Artillerie verjagt, werden dort bis heute allsonnabendlich die nordischen Kavalleriesignale vom Turm geblasen[2]), und Schwedennamen begegnen noch lange in den Namensverzeichnissen deutscher Hofkapellen. Deutsche Musiker fanden durch die Kriegshelden Verdienst, so der „kunstreiche" Johann Bach als „Herrn General Wrangels Musikant", während der Geiger Georg Bausse (um 1650) behauptet, „Der Graf v. Pappenheim hielt mich sehr wert"[3]). Gustav Adolfs deutsches Lieblingslied „Verzage nicht, du Häuflein klein" wird zum Schutz- und Trutzlied der Protestanten neben Luthers altem Burggesang, während die „Papisten" auf den Reformator böse Spottlieder aufbrachten, die heut noch im Süden leben.

Bald zeigte sich unsägliche Kriegsnot deutlicher: im Volkston werden die Wipper, Kipper und Münzer angegriffen[4]), und der uralte Sprottauer Stadtpfeifer Naucke sagte später zu Caspar Prinz[5]): „Vor dem Krieg hatten wir große Noten und großes Geld — jetzt kleine Noten und nur geringe Münze". Andreas Herbst schrieb 1644 seufzend von Nürnberg an den Frankfurter Rat: wo „Martis Kalbfell" dröhne, hätten „Davids Harffen" zu schweigen. Tobias Michael klagt 1637, es lasse der „martialische Höllen- und Trauergeist" die für den Musik-

[1]) In meiner Sammlung „Alte Meister des deutschen Liedes" (Edition Peters).

[2]) Bitthorn, Mitteilungen über die schwedischen Reitersignale (Berlin. Steinicke [3] 1919).

[3]) Ein Reklamekupferstich, der als seltenes Seitenstück zu den zwei Abbildungen des Württemberger Spielmanns Hans Bach gelten darf und ihn neben seinem Spiel auch als Schwerathleten empfiehlt, bei Storck, Musik und Musiker in Karikatur und Satire [2] S. 204.

[4]) So in einer der frühesten deutschen Generalbaßmonodien, fliegendes Blatt von 1622 auf der Waisenhausbibliothek in Halle (Sign. 139 F. 8); die Singweise abgedruckt in Kretzschmars „Geschichte des neuen deutschen Liedes" S. 9.

[5]) In dessen Historischer Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst (Dresden 1690) S. 129.

verlag erforderlichen Haderlumpen nicht mehr in die Papiermühlen gelangen, und selbst der berühmteste deutsche Tonsetzer der Zeit, Heinrich Schütz, stellt in der Vorrede zu seinem kümmerlich ausgestatteten und notgedrungen schwach besetzten Konzertwerk von 1636 den „Mangel der Vorlegere" fest, da „die löbliche Musica von den noch anhaltenden Kriegsläufften . . . an manchem Ort ganz niedergelegt worden". Noch erschütternder spricht E. Kindermann[1]) von „deme von so vielen Jahren her mit Auffopfferung vieler millionen Seelen geführten Christenkrieg" und „unserm lieben, von Blutwellen gleichsam überschwemmten . . . Vatterland teutscher Nation . . ." Der Eilenburger Organist Johann Hildebrand veröffentlichte 1645 sechs halb recitativische „Kriegsangstseufzer" auf Klageliedtexte des Jeremias, und Heinrich Schütz sang gleichzeitig ergreifend sein „Verleih uns Frieden, Frieden, Frieden gnädiglich", indem er die „noch immerfort in unserm lieben Vaterlande anhaltende erbärmliche und der Music nicht weniger als sonst andern freyen Künsten widrige Zeiten" beklagte. E. Kindermann konzertiert über das Gustav-Adolph-Lied und formt beziehungsvoll auf das Akrostichon Ferdinand der Dritte sein schlicht-inniges Quartettlied mit Generalbaß „Fried, wo bist so lang geblieben? Ach, wir selbsten haben dich leider so elendiglich von uns in die Fern getrieben". Rührend volkstümlich klingt seine Klage „Ach Gott, wie oft hab' ich verhofft, der Fried sollt wiederkommen, weil vor eim Jahr, wie offenbar, zweimal geblüht die Blumen; aber mein Hoffnung hat gefehlt, voll Krieg ist jetzt die ganze Welt, vom Fried reden die Stummen". J. Staden fand zu J. Rists „O welch ein Übel ist der Krieg" die packende Weise, und dem Gefallenen von Lützen sandte Er. Widmann seine „Heldengesänge" nach, das Volk aber sang gedrückt „Schwedenlieder" im Ton „Ach Gott vom Himmel sieh darein" oder auf die Weise „Aus tiefer Not".

Bis ins einzelnste Sein griff die apokalyptische Kriegsfurie: Seb. Knüpfer mußte als Neugeborener vor polnischem Gesindel im Keller versteckt werden, Joh. Jeep wurde auf einer Reise zwischen Weikersheim und Frankfurt a. M. achtmal ausgeplündert. Die Kindersterblichkeit wuchs ins Ungemessene, wie z. B. das Gothaer Gesangbuch von 1646 einen erschreckend hohen Anteil an Kindertotenliedern enthält, und ließ die Schulchöre verödden[2]). Schein verlor im ersten Kriegsjahrzehnt fast all

[1]) In der Vorrede zu seinem „Musicalischen Friedensseufzer" (Nürnberg 1642).

[2]) So verfiel besonders die Leipziger Thomasschule, wo infolge des Singens in zugigen Kirchen und bei Pestbegräbnissen Halskrankheiten wüteten. (Wustmann, Musikgeschichte von Leipzig I 88f.)

die Seinen, Schütz vereinsamte furchtbar, Scheidt betrauerte in einem Monat (1636) vier Kinder. Die Pest von 1625 tötete den vortrefflichen Schlesier S. Besler[1]), erwürgte im nächsten Jahr den Musikus Hans Bach zu Wechmar, der aus Kriegserwerbslosigkeit schon Teppichmacher geworden war, nahm J. Staden die Frau und zwei Kinder, um ihn schließlich selbst hinwegzuraffen. Spätere Wellen des schwarzen Todes fraßen J. Pachelbel's erste Familie hinweg, verbitterten E. Kindermann die Jugend und J. K. Kerll seine Wiener Jahre, sie brachten Selle und Scheidemann (Hamburg 1663) gemeinsam den Tod. Manch anderer floh vor der Seuche aus gutem Amt, so Christian Scheidt (Samuels jüngster Bruder)[2]), der in Trunksucht verfiel. Kein Wunder, wenn die Lebenslust reißend sank[3]) oder zu wütendem Übermaß aufflammte[4]). Die fürstliche Steuerhoheit zerfiel, und die Hofkapellbezüge wurden ans Kriegswesen gewandt, so daß z. B. in Dresden H. Schütz selber großherzig für seine bedrängten Sänger einspringen mußte. Die Stuttgarter Hofkirchenmusik versah 1645 nur noch ein einziger Instrumentist, den Gesang allein der Kantor; Hofkapellmeister Colerus in Wolfenbüttel mußte mangels eingehender Besoldung seine und seiner Frau Kleider versetzen. Mit Recht sagte ein Münchner Kammermusiker 1637 in einem Gesuch, das „exercitium der Music" verlange „ain frölliches, freyes, nit aus ursach der schulden und anderem khumer angefülltes Gemüt", aber einem H. Grimm, den die Zerstörung Magdeburgs nach Braunschweig vertrieb, und dem musikfreudigen Pfarrer M. Altenburg, der sich schließlich als kümmerlicher Erfurter Vikar ernähren mußte, brach der Krieg vorzeitig Schaffens- und Lebenskraft. Der fleißige M. Franck, der noch die Glanzzeiten Johann Casimirs von Coburg mitgemacht, stammelte 1639, als siebzigjähriger Emeritus: „Da ich in dieser eisernen, sehr geschwinden Zeit keines Hellers Einkommen und die Not auch Leibsbeschwerung von Tag zu Tag bei mir je länger je größer wird, auch niemand mehr etwas borgen will, so hab' ich ganz dienstfreundlich bitten wollen mir den großgünstigen Rat mitzuteilen,

[1]) Gute doppelchörige Gebrauchsmusik aus seiner Cithara Davidica (Psalmen, 1620) spartiert in Ms. Commer 20 der Staatsbibliothek Berlin. Eine Melodie in Reimanns „Deutschem geistlichen Lied" (Simrock) II Nr. 34.

[2]) A. Werner in Sbd. IMG. XIII 229.

[3]) In Nürnberg wie vieler Orten wurden 1632 behördlich alle Tanzereien „wegen der betrübten Zeiten" verboten und selbst bei Hochzeiten nur Choräle erlaubt.

[4]) In Wernigerode konnte jeder Musikant bis zum Organisten hinauf seine Schenke eröffnen, wo nächtelang geschwelgt wurde (Jacobs, Musik in der Grafschaft Wernigerode S. 28 ff.).

wie ich es doch anzufangen . . ."[1]) Oder der Organist Heinrich Bach in Arnstadt weiß nach vieljährig schweigend getragenen Kriegsleiden 1644 „aus sonderlicher Schickung des lieben Gottes" kein Brot mehr für die Seinen zu beschaffen, da er seit Jahresfrist keinen Pfennig mehr verdient und das ihm Zustehende zuletzt nur immer „mit fast weinenden Augen hätte erbitten müssen"[2]).

Kein Wunder, daß vielfach sittlicher Niedergang die Folge war: Ohrfeigenszenen wie die gewiß nicht bloß sagenhafte zwischen Hammerschmidt und Rosenmüller in Auerbachs Keller zu Leipzig, nächtliche Überfälle wie der C. Försters j. in Warschau auf P. Siefert, Unzucht wie in Kindermanns Elternhaus und während Rosenmüllers Leipziger Amtsführung waren häufig, noch am Jahrhundertende wurden J. W. Franck und Schürmann wegen Totschlags landflüchtig, so daß T. Michael[3]) von der „lieben, fast in den letzten Zügen liegenden Musica" und dem „wüsten, asotischen und ärgerlichen" Lebenswandel der Tonkünstler reden kann, dadurch sie denn sich selber und die liebe Kunst häßlich prostituiret und verschändet haben". Ein Schüler Scheidts hat sich später[4]) „auf die Schreiberey geworfen, weil die Musik durch den Krieg in décadence geraten". Die häufige Verrottung der Stadtpfeifergesellen, die ihre Lehrlinge grausam mißhandelten und schlecht ausbildeten, schildert höchst echt der Roman vom „wolgeplagten, doch unverzagten Cotala" (Freiburg 1690), eine aktenmäßige Bestätigung derartiger Zustände bietet die Klage des Stuttgarter Vizekapellmeisters Mack, seine Hofmusiker schlügen sich die Instrumente so oft um die Köpfe, daß „nie kein rein, gutt und sauber Instrument bei der Capell zu finden", und das sei schon zweimal sagar in Gegenwart Serenissimi geschehen![5]) Der Große Kurfürst begnadigte einen Kammermusiker, der das Messer gezogen, nur wegen hoher Schwangerschaft seiner Frau[6]). Andrerseits übten Magistrate und Geistlichkeit strengste Aufsicht aus, die den rappelköpfischen Organisten unbequemer wurde als den durchschnittlich gesetzteren Kantoren: das junge Ehepaar Kindermann wurde nachträglich in „Unzuchtstraf" genommen, weil ihr erstes Kind schon fünf Monate

[1]) Gesuch an einen ehemaligen Gönner (A. Obrist. M. Franck, Diss. Berlin 1892 S. 8).

[2]) Eingabe an die Schwarzburger Grafen (Ph. Spitta, J. S. Bach I 30).

[3]) Vorrede zur Musikalischen Seelenlust 1637.

[4]) A. Werner in Sbd. IMG. XIII 298.

[5]) Sittard, Musik am Württ. Hof I 59f.

[6]) C. Sachs, Musik am brandenburgischen Hof S. 171.

nach der Hochzeit eintraf[1]), R. Keisers Lebensgeschichte eröffnet ebenfalls die notdürftig gezimmerte Frühehe seines Vaters, eines abenteuernden Organisten, mit einem adlichen Fräulein von sechzehn Jahren, der Frankfurter Kapellmeister Strattner mußte 1689 wegen Ehebruchs nach Weimar entweichen.

Jähzorn und Eigensinn waren im Jahrhundert des großen Krieges Kennzeichen des verbitterten Tonkünstlers, wovon besonders Hammerschmidt mit beharrlicher Ablehnung eines reputierlichen Schwiegersohnes und durch Prügeleien mit Nachbarn Proben gegeben hat. Sprichwörtlich war die ridicula musicorum arrogantia, invidia et morositas[2]), von der etwa der wütende Streit zwischen Capricornus und Böddecker in Stuttgart[3]) oder die gegenseitigen Beschuldigungen Ansbachischer Hofmusiker wegen Notendiebstahls Zeugnis ablegen. „Kein Bruder schmähe des andern Kunst" hieß ein Hauptsatz der musikalischen Zunftstatuten jener Zeit, und zweifellos war es nicht bloße Modesache, wenn fast jeder Musikdruck sich in Vorreden, Widmungsgedichten, Kanons gegen das Musikantengezänk des Zoilus, Cavillanten, Momus, Meister Klügling, Neithart wandte, dem der Lautenist Fuhrmann sogar Wolfszähne zuschreibt. Auf diesem Boden der Mißgunst und Ruhmredigkeit erwuchsen Anlagen wie die des arcidiavolo N. A. Strungk oder des großsprecherischen Studiosus Caraffa, dessen Hochstaplerrolle im Dresdener collegium musicum Kuhnaus Musicalischer Quacksalber so ergötzlich geschildert hat. Aber auch Erfreuliches begegnet, so das edel-mannhafte Entlassungsgesuch des Gambisten Höffler (Ansbach 1676) oder die Gesinnungstreue seines Pultgenossen A. Kühnel, der den ihm angesonnenen Glaubenswechsel trotz einer in München winkenden Lebensstellung ablehnte, während damals genug Übergetretene (Kerll, Froberger, später Hasse und Christian Bach) in hohen musikalischen Würden prangten.

Wie 1634 die ganze Stuttgarter Hofkapelle, wurden auch viele kleinere Kantoreien durch den Krieg aufgelöst: die einst besonders blühende Weißenfelser Singgesellschaft z. B., der Schütz und Schein

[1]) Im Lauf der Jahre wurde an dem wackeren Orgelkünstler sein Name mit böser Schicksalsironie zur Wahrheit, denn zwölf kleine Schreihälse fraßen ihm den letzten Pfennig weg, und der Rest seiner Tage war mit verzweifeltem Kampf gegen die Last der Schulden angefüllt, ein bis auf den heutigen Tag typisches deutsches Musikantengeschick.

[2]) Organistenempfehlung eines Eisleber Gymnasiarchen 1732 (Sup. Luther auf d. ev. Kirchengesangvereinstag 1917).

[3]) Sittard a. a. O. I 51 ff. und Sbd. JMG. III 1.

als Gönner angehört hatten, sank während des Krieges von 32 auf 3 Mitglieder, die ähnlich stattliche in Eilenburg konnte M. Rinckart erst 1646 notdürftig wiederherstellen. Der einst pedantisch sorgsame Musiktheorieunterricht verfiel an den meisten Lateinschulen dauernd, Schütz klagte 1651 brieflich, daß auch an keiner Universität mehr Musik gelehrt werde. So sang ein Namenloser bald nach 1648 mit Recht: „Die Herzen seynd voll roher Brunst, kein Mensch das Rechte weiß, es liegt gar manches Wärzlein Kunst tief unter hartem Eis“[1]). Unendliche Musikbüchereien wurden von fremden Kriegsvölkern verbrannt, die des Zwickauer Rats entging als fast einzige in Kursachsen gleichem Schicksal und läßt die Größe anderweitiger Verluste doppelt ahnen. Der Niedergang des Chorwesens begünstigte andrerseits das Emporkommen der Orgel[2]), da im menschenarm gewordenen Deutschland so die Leistung eines Einzelnen diejenige vielköpfiger Sängerschaften ersetzte. Aber selbst dieser Organist war nicht immer zu finden, einer versah umschichtig mehrere Orgeln[3]) oder (was schlimmer war) Dilettanten verwalteten die Orgelwerke der Ersparnis willen kostenlos, und der Berufsmusiker ging leer aus. Sicher trug auch die Kriegsverarmung Schuld, daß viele Kirchen (Bitterfeld, Görlitz usw.[4]) erst anfangs des 18. Jahrhunderts überhaupt Orgeln anschaffen konnten, so daß die Gemeinden noch geschlechterlang den evangelischen „Choral“ wirklich choraliter singen mußten.

Allgemach ermattete der Kriegsgott aber doch, und als 1646 das Gothaer Schloß Friedensstein als weithinragendes Denkmal des allgemeinen Ordnungswillens aufgerichtet wurde[5]), gestaltete sich die Feier

[1]) E. Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (1883) S. 67.

[2]) Ritter, Gesch. des Orgelspiels I 195.

[3]) So ist es an der Eisleber Peterpaulskirche 1646 „durch das lange, landverderbliche Kriegswesen dahin kommen, daß die Orgell nun etzliche Jahre hero hat müssen stehen bleiben, des Geldmangels halben auch kein ordentlicher Organist hat können bestellet werden“ (Akten). Dem Delphin Strungk, Schützens Freund in Braunschweig, wurden um 1648 „nach und nach fünf Orgeln anvertraut, die er durch seinen Sohn, Tochter und zwei Scholaren verwalten ließ“ (Gerbers Lexikon); er brauchte an der Hauptkirche nur jeden sechsten Sonntag selbst zu spielen und war dem Rat für alles verantwortlich — sozusagen eine Organistenausgabe der mittelalterlichen Ratspfeiferverfassung. Ganz vernünftig war auch die Thüringer Einrichtung, den Ahnherren Bachs bei mangelnder Organistenbesoldung auch noch die Stadtgeigerei zu übertragen, oder den Pfeifermeister zu verpflichten, vor seinen Gesellen erst den Organisten zum Verdienst heranzuziehen.

[4]) A. Werner in Sbd. IMG. I 420 ff.

[5]) Buchmayer im Bachjahrbuch 1908 S. 138.

zugleich zu einem der größten älteren Musikfeste[1]). Mit unendlicher Freude[2]) wurde der Friede von Münster und Osnabrück gerade von den Musikern aufgenommen: Kindermann mit seinem deutschen Tedeum (1649) und der „musicalischen Friedensfreude" (1650), Rist mit dem opernmäßig aufgeführten „Friedewünschenden Teutschland" (1649), J. R. Ahle mit einem „Fried-, Freud- und Jubelgeschrey" (1650), Heinrich Schütz mit mehreren geistlichen Konzerten haben gewaltig in die Saiten gegriffen und die neue Zeit mit Pauken und Trompeten begrüßt. Andreas Berger veröffentlichte 1650 ein Magnum tricinium tergenium in memoriam belli Germanici finiti[3]), P. Gerhard aber sang „Gottlob, nun ist erschollen das edle Fried- und Freudenwort . . ." Im Stockholmer Reichsarchiv hat sich zufällig ein Bericht erhalten[4]), wie in Nürnberg 1648 der Friede tonkünstlerisch bewillkommnet worden ist: auf einem Bankett der Bürgerschaft für den schwedischen Feldmarschall musizierten gleichzeitig vier Chöre unter Kindermann, Dretzel, Schädlich, Lundsdörffer, — S. Th. Staden hatte die Oberleitung. Ungeachtet der allgemeinen Verarmung und Trauer entwickelten sich im Anschluß daran unerfreulich üppige Feste zwischen dem jungen Stadtadel und der fremden Garnison, um deren beim Abschied den Musikanten geschenkte „Verehrung" noch futterneidisches Gekläff entstand. In Leipzig führten die Studenten aus Anlaß des Friedens ein festliches Singspiel mit „verborgener Musica" auf, in Augsburg beging man den gleichen Tag 1650 durch ein doppelchöriges Konzert mit Trompeten und Pauken. Wie glücklich befreit klingt doch ein Bremer Hochzeitslied aus demselben Jahr: „Seit unser deutsches Reich vom Donner der Karthaunen nicht mehr zersplittert wird, seitdem die Feldposaunen sind an die Wand gehängt, füllt Thyti Bergschalmey anitzt mit hellen Tönen die sichre Schäferey." In Erfurt eröffnete die Friedensfeier von 1650[5]) Jahre sinnloser Verschwendung, die ernsthafte Bürger seufzen ließ, es werde das verrottete Gemeinwesen „wie einst Jerusalem seinem Untergang nicht entgehn". Wo die Sündhaftigkeit sich am dichtesten ballte, hatten gerade am ehesten die Pfeifer zu amtieren, ein betrunkener Schwede erstach dort einmal ihrer drei

[1]) Schneider in Sbd. J. IMG. VII 308 ff.

[2]) Als 1651 zu Suhl die neue Orgel in der von Feinden einst zerstörten Kirche erstmals erklang, konnte nach alter Chronik vor Weinen niemand mitsingen (Engelke, Fasch S. 12).

[3]) Göhler, Meßkataloge 2 Nr. 102.

[4]) Norlind in Sbd. IMG. VII 111 ff.

[5]) Beschreibung des musikalischen Teils bei Ph. Spitta, J. S. Bach I 18.

zugleich, und es gehörte schon die ganze Ehrenhaftigkeit der „Erfurter Bache" dazu, aus solchem Schlammbad unbefleckt hervorzugehen. Auch der zweifellose Tiefstand deutscher Musik etwa zwischen 1660 und 80 ist als Kriegsfolge zu buchen: wer damals seine beste Schaffenszeit hätte haben sollen, entstammte einem körperlich und seelisch bereits ausgemergelten Geschlecht[1]); es ist vielleicht kein Zufall, wenn gerade damals geniale Begabungen wie Ad. Krieger, Thomas Baltzar, Samuel Capricornus, Nik. Bruhns vorzeitig dahinwelkten. Aber schließlich wurde aller Kriegsschaden überwunden, und ganz ähnlich wie 1620 M. Altenburg darf 1677 W. K. Briegel in J. S. Kriegsmanns „Evangelischem Hosianna" wieder schreiben: „. . . Von den Städten ganz zu geschweigen, so ist ja bekannt, daß in dem edlen Sachsen wenig Dörfer zu finden, die in ihren Kirchen nicht ein Orgelwerklein beneben andern musikalischen Instrumenten haben und Gott zu Ehren fleißig gebrauchen. Die Jugend allda übet sich durchgehends in der Musik. An Sonn- und Festtagen wird nicht nur schlechthin choraliter, sondern auch figuraliter und zwar öfters in geringen, kleinen Dörflein musizieret"[2]).

Der Zeitstil des Dreißigjährigen Krieges ist der des deutschen Barock[3]). Schon die gedrechselte, überzierliche, gern wehleidige Ausdrucksweise der Musiker, deren Gesuche und Vorreden mit italienischen und französischen Brocken oder den geschraubten Neubildungen der Sprachgesellschaften in opitzisch geglätteten Alexandrinern prunken, wirken schlechthin „barock", ebenso die schwülstigen Werktitel[4]). Geschmacklos

[1]) Spitta a. a. O.

[2]) Noack, Graupners Kirchenmusiken S. 11.

[3]) Über meine zeitliche und sachliche Umgrenzung dieses Begriffs siehe die Vorrede.

[4]) „Kronenkrönlein oder musikalischer Vorläufer auf geistliche Concert-, Madrigal-, Dialog-, Melod-, Symphon-, Motetische Manier" (Steph. Otto in Schandau 1648); „Sieben Teile wohlriechender Lebensfrüchte eines recht gottergebenen Herzens, deren Saft und Wachstum aus ihrem ewigen Lebensbrunnen Jesu Christo gesogen und entsprossen" (G. Weber, Königsberg 1648); „Himmlisch lechzendes Hirschenherz" (Malachias Siebenhaar 1663); „Holsteinische Turteltäublein" (A. Gödecke 1664); G. A. Sorge, „Wohlgewürzte Klangspeisen" (noch um 1750!). In drolliger Pedanterei läßt J. R. Ahle zu seinem „thüringischen Lustgarten" nicht etwa eine Ergänzung erscheinen, sondern „pflanzt" einen „Nebenweg". J. C. F. Fischer nennt seine Klavierstücke „Blumenstrauß aus dem anmutigsten musikalischen Kunstgarten", bei D. Friderici ist ein solcher 1617 nicht drei- bis vierstimmig gesetzt, sondern „zierlich mit drei- und vierfachem Bindegarn gewunden", eine zehn Jahre jüngere Sammlung nennt er „Amuletum oder Bisemknöpflein", der zarte Chr. Dedekind veröffentlicht an Stelle zweier Arienbände „zwei Pfund süßer Mandelkerne" — von all den tränenvollen Werktiteln bei den zum Jesuitenbarock zählenden Süddeutschen ganz zu schweigen.

sind oft die vertonten Gegenstände: „Gespräch Luthers mit einem erkrankten Studiosen", Kuhnaus Festmusik zur Eröffnung des Leipziger Anatomischen Theaters über „Denn du hast meine Nieren in deiner Gewalt", K. Kerlls Operationssonate, G. K. Schürmanns Beschneidungskantate. Dem entsprachen kirchliche Äußerlichkeiten: die Magdeburger Domorgel des H. Compenius (1604) trug unter 42 Gehäusefiguren 16 bewegliche und einen laut krähenden Hahn für die Passion[1]), eine frühe Orgeldisposition des M. Praetorius verlangt u. a. Tremulant, Stern- und Zimbelglöckchen, Kuckuck, Vogelgesang, Hümmelchen, Bock und Trommel[2]), und bei gewissen Liedern war es der Gemeinde eine Erbauung, vom Organisten eine goldene Sonne oder einen Morgenstern am Gehäuse in kreisende Bewegung gesetzt zu sehen. Mancherorts wurde zu Himmelfahrt ein Christusbild mit Seilen zur Kirchdecke emporgewunden, dazu musizierten die Posauner und Lautenschläger, und der Pauker wirbelte einen langen Donner. Das Barock hat aber auch seine herzliche Seite: so, wenn J. G. Ahle im Eröffnungsstück zur „Unstruthischen Euterpe" den Trauergesang der Nachtigall überm frischen Grabe seines liederfrohen Vaters nachahmt, oder wenn die Bachs bei ihren Familientagen sich am Quotlibetsingen so ergötzten, daß niemand sich des Lachens erhalten konnte. Hundertfältig zeigt sich bei den Dichtermusikern dieser Zeit (Schein, Voigtländer, Hammerschmidt, Dedekind) eine Liebenswürdigkeit und Anmut der Sprache, die vom Unflat der Fachliteraten wohltuend absticht. An den Höfen freilich begegnet oft widerliche Speichelleckerei, zumal seitens der Italiener[3]). Die übertriebenen Schleifen und Federhüte der neuen, welschen Tracht lassen sich bis in die schnörkelhaften Initialen und Federzeichnungen der autographen Wiener Suitenhandschriften Frobergers hinein verfolgen.

Der Krieg mit seinen fremden Gästen, dem endlichen Sieg der Gegenreformation und der ultramontan gegängelten Politik Habsburgs

[1]) Nach Scheibe wurde er bei schlesischen Passionen des 18. Jahrhunderts mit dem Oboemundstück, nach Kriebitzsch bei sächsischen Charfreitagsspielen reisender Sängergruppen mit der Fistel ausgeführt und vom Volk als ein Hauptpunkt der Leidensgeschichte bewertet, wie der bizarre Hahnenruf sogar noch in Bachs Matthaeuspassion nachklingt (Spitta, Bach II 897).

[2]) Ritter, Orgelspiel I 89.

[3]) Vgl. St. Pallavicinos Vorrede zum „Befreyeten Jerusalem" (DTD. 55 S. 2), wo das „erste Gewinsel seiner Muse" das „zum Gesumme der kriegerischen Metallen gewohnte Ohr" des Kurfürsten von Sachsen „mit unzeitiger Dinte bepurpurt". Als deutsches Gegenstück sei der nobilis Germanus J. H. Kapsberger in Rom genannt, der zwischen 1620 und 30 den Jesuiten und ihrem Papst Urban VIII Messen und florentinisierende Poemata mit kriecherischsten Lobhudeleien widmete (Ambros IV² 649 ff.).

und Wittelsbachs führte, nachdem die deutschen Musikanten eben den schweren Wettbewerb der Niederländer überwunden hatten, eine noch schlimmere Italienerüberschwemmung herauf, gegen die sich die Einheimischen an manchem wichtigen Ort fast volle 200 Jahre haben wehren müssen. Natürlich war „Deutschlands italienische Zeit" auch eine in Grenzen berechtigte Folge der neuen musikalischen Weltmeisterschaft, die Italien durch die frischen Großtaten der Palestrina und Anerio, Gabrieli und Viadana, Peri und Monteverdi (all die bedeutenden Madrigalisten und Sonatisten ungerechnet) errungen hatte. Aber mit gerechtem Grimm sahen die deutschen Tonkünstler jeden kleinsten welschen Charlatan an deutschen Höfen seinen Duodezruhm von der großen Gloriole seines Heimatlandes pflücken, während die ortsansässige Tüchtigkeit sich mit zweiten und dritten Stellen zu begnügen hatte. So wuchs nach Haßlers und Schützens jugendlicher Italienerbegeisterung rasch der Zweifel an des Südlands musikalischer Allgeltung, wofür die kühlen Berichte P. Hainleins nach Nürnberg (1647) bezeichnend sind[1]): er will von Venedig nach Rom nur noch „umb die reputation" weiterreisen und findet zumal die vielgerühmten italienischen Bläser „ohn einige importantz".

Der deutsche Musiker war bis dahin mit der schlichten Würde des wohlerfahrenen Handwerksmeisters aufgetreten[2]), in den Collegia musica und Musikkränzlein hatten sie als Fachleute gegenüber den mit ihnen Pult an Pult wetteifernden Patriziern das Übergewicht gehabt, und sogar drei Fürsten schämten sich nicht, „bey collegialischer Zusammenkunfft und Vertraulichkeit selbst eine Stimme mit und Gott zu Ehren eine schöne motetam singen zu helffen", nämlich Herzog Johann von Sachsen, Landgraf Moriz von Hessen und Fürst Heinrich Posthumus von Reuß[3]). Im heraufkommenden Zeitalter des Absolutismus ging diese alte, schöne Freiheit wenigstens den Hofmusikern verloren, sie werden immer fester und niedriger in den neuen Aufbau eines vielschichtigen Bedientenstaates eingeordnet[4]), die Entwicklung endet bei den „wohlabgerichten Haiducken"

[1]) W. Gurlitt in Sbd. IMG. XIV 491 ff.

[2]) Bei S. Th. Stadens Hochzeit (1628) stellte der Nürnberger Rat ausdrücklich fest, daß der Bräutigam und sein trefflicher Vater Johann als „ehrbar und kunstreich" anzureden seien (DTB. VII 1 S. XXIII).

[3]) Burckhardt Großmann a. a. O. (1623), S. Scheid in einer Vorrede von 1631.

[4]) Beim Coadjutor in Halle 1678 stehen in der dritten Hofbeamtenklasse die Hofkapellmeister neben den Geheimsekretären, in der fünften die Kammermusiker neben Apotheker und Buchdrucker (also recht günstig), in der sechsten Trompeter und Pauker neben Leibbarbieren und Schneidern, merkwürdigerweise erst in der siebenten Organist und Orgelmacher neben Schreibern und Goldschlägern (A. Werner in Sbd. IMG. I 408).

des Herzogs von Weimar, unter denen ein Johann Sebastian Bach in Uniform „aufwartete", und den Lakaienkapellen böhmischer Gutsbesitzer zu Haydns Jugendzeit.

Finanziell litten die deutschen Komponisten schwer unter der Vogelfreiheit des geistigen Eigentums. Das alte Übersenden von Noten[1]) gegen eine „Ergetzlichkeit" war im Krieg zu unsicher geworden, viele Kantoren ließen ihre Arbeiten nur noch im engeren Umkreis durch besondere Boten verkaufen, doch schlichen sich dann oft Raubkopisten ein[2]). Angesehene Musiker suchten durch einen Nebenberuf ihre Einkünfte und Stellung zu heben, so W. Fabricius, D. Heinichen und Kuhnau als Rechtsanwälte, letzterer und Mattheson als gelehrte Übersetzer, dieser und Ag. Steffani zugleich als Diplomaten. H. Albert entschuldigte das Erscheinen seines vierten Arienbandes mit der „Ursache, daß man etwa bey jetziger Gelegenheit, da man wegen des leidigen Krieges das Seine mit dem Rücken ansehen muß, einen Nebenpfennig suchet, wiewol es noch zur Zeit schlechte Schätze getragen".

Welch Gegensatz zu diesen beschränkten Verhältnissen das pfauenhafte Auftreten der Italiener! Unter der Leitung eines Kastratenkapellmeisters zu stehen, empfanden die protestantischen Dresdener Kapellisten als entwürdigend, und die Streitigkeiten spitzten sich dort jahrelang so zu, daß auf beiderseitigen Rat schließlich die deutsche und die italienische Kapelle ganz getrennt werden mußten. Welch gesamtdeutsches Ärgernis vollends, als der Kurfürst seinen Lieblingssopranisten zum Kreishauptmann ernannte, und dieser, um dem Spott der Bevölkerung zu begegnen, sich feierlich mit einer Dame von Stand vermählte, wozu auch noch theologische Fakultäten auf Allerhöchsten Befehl gutachtlich beistimmten[3])! Bontempi zwar ging dem alten Schütz mit aller Verehrung zur Hand, und dieser war vorurteilslos genug, in einem Streit zwischen Paul Siefert in Danzig und Marco Scacchi in Warschau für den Römer zu entscheiden. J. K. Kerll aber warf 1677 seine Münchner Hofkapellmeisterstellung „wegen der Frechheit eines

In dem westlich orientierten Celle wurden die Hofmusiker 1648 zwischen Gärtnern und Köchen eingeordnet, um 1661 legte der Herzog dort einem tüchtigen Musikantenjungen willkürlich noch zwei Jahre auf die Lehrzeit drauf, während deren er das Baßstreichen zu lernen hatte, — ein einfaches Mittel, eine verwendbare Kraft noch länger zum billigsten Lohn auszunutzen.

[1]) Vgl. Bd. I S. 440.

[2]) M. Altenburg im Vorwort seiner Kirchen- und Hausgesänge (1620). Auch H. Albert ruft im 7. Arienband gegen die Raubdrucker „aus geitzigem Vorsatz" auf.

[3]) Vgl. H. Delphinus, Die Kapauner Hochzeit (Halle 1685).

Welschen" hin, ebenso vermutlich Johann Krieger seinen Bayreuther Hoforganistenposten, Bernhard und Ritter mußten vor den Fremden aus Dresden weichen. Aber der Thomaskantor Schelle sah bei seinem Bestreben, anstelle lateinischer Motetten von italienischer Herkunft deutsche Evangelienkantaten durchzusetzen, gegen einen italienerfreundlichen Bürgermeister Rat und Geistlichkeit auf seiner Seite — der fortschreitende Sieg der deutschen Kirchensprache[1]) wurde also nicht nur durch den zeitlich wachsenden Abstand von Luthers Humanismus bestimmt. Protestantische Anhänger des lateinischen Palaestrinastils wie C. Förster jun. und J. Theile (Messen im alten Stil 1673) wurden als eigensinnige Außenseiter betrachtet. Bezeichnend genug: die Hofmusik in Celle bestand 1666—1704 aus sieben Franzosen, und nur noch der bescheidene Turmbläser hieß „deutscher Musikant". Die Bachs legten in natürlicher Abwehr darauf Wert, keinen der Ihrigen (mit alleiniger Ausnahme des J. Nikolaus B. in Jena) auf italienische Schulen entsandt zu haben, und das bürgerstolze Hamburg rühmte sich lange, ohne einen welschen Kastraten ausgekommen zu sein, ja Brockes verstieg sich sogar zu der beschränkten Feststellung, es sei ihm in Italien „nichts Besonderes begegnet". Der Ehrentitel eines Hauptrufers im Streit wider die Ausländerei gebührt Kuhnau, der in seinem „Musicalischen Quacksalber"[2]) die Anbetung des durch eine vorgebliche Italienfahrt[3]) gesalbten Kunstschnorrers verspottet und in der Vorrede zu seinen „Frischen Klavierfrüchten" (1696) treffend sagt: „Es haben zwar etliche Liebhaber der Music ein so verleckertes Maul, daß ihnen nichts anstehet, als was etwa nach dem Italiänischen oder Frantzösischen Erdreiche schmecket. Allein man dürfte nunmehro auch in Teutschland fast so gute musicalische Früchte finden als diejenigen sind, so in dem welschen Climate wachsen.

[1]) 1713 z. B. wird in Leipzig amtlich das deutsche Magnificat eingeführt (DTD. 58/59 S. XXXI), vereinzelt begegnet es schon seit M. Franck (1622).

[2]) Neudruck von C. Benndorf. Das Vorbild ist Chr. Weises Politischer Quacksalber (Zittau 1684 IV 6), wo bei dem Kapellmeister Josquino der „eingebildete Virtuoser Allegro" den Lulli nach London, Carissimi nach Paris, Rosenmüller nach Krakau versetzt, sich Schüler des längstverstorbenen Frescobaldi und Sweelink nennt und schließlich eine Arie J. Kriegers verunstaltet.

[3]) Mattheson schreibt 1739 im „Vollk. Kplm." S. 108: „Ob das Reisen und vor allem die Besuchung Italiens erfordert werde, wie ihrer viel der Meinung sind, kann ich schwerlich schlechthin bejahen: nicht nur deshalb weil oftmals Gänse in Welschland hineinfliegen und als Gänse wieder herauskommen, sondern weil diese verreisete Gänse sich auch gerne mit viel thörichten Schwanen- und Pfauenfedern (ich will sagen: mit großen geborgten Schwachheiten und unsäglichem Hochmut) zu bestecken und zu schmücken pflegen."

zu geschweigen, daß die Natur unsere Felder mit vielen Früchten gesegnet hat, woran die Ausländer einen Mangel leiden".

Es war nicht nur Neid um die fetten Pfründen der Fürstengunst, sondern ein tiefbegründeter Gegensatz der Weltanschauungen, letzten Endes der uralte, künstlerisch-menschheitliche Widerstreit zwischen Ostsee- und Mittelmeerrassen, zwischen Hansa und Rom-Byzanz, was da Deutsche und Italiener wider einander die Fäuste ballen und die Dolche zücken ließ. Hier linear verschlungene, unsinnliche, polyphone Holzschnittwirrnis des nordischen Kontrapunkts, der jetzt wieder mit der alten gothischen Fernensüchtigkeit unter dem nur dünnen, neuen Renaissanceverputz ekstatisch quellend hervorbrach — dort flächig übersichtliche, edel vereinfachte und antikisch geläuterte Formschönheit, sinnlich-diesseitig und anmutvoll zu harmonischen Komplexen zusammengefaßt. Es ist die gewaltige Leistung des bildnerischen wie des tönenden Barock geworden: diesen scheinbar unlöslichen Zwiespalt zweier Geistigkeiten dennoch in verschiedensten Mischungsquoten zu fruchtbarer und sinnvoller Verschmelzung zu bringen. Daß schließlich selbst innerhalb des Protestantismus mindestens zwei Lösungsarten möglich, ja nötig wurden, zeigt am klarsten die nicht nur personell begründete Zweiheit der Bach'schen und der Händel'schen Kunst. Aus so verschiedenartigen Wurzeln heraus konnte bereits das deutsche musikalische Frühbarock Helle der Renaissance und Düsternis der Gothik zu genialen Licht- und Schattenwirkungen verbinden, Eckigkeit der verkrampften Gebärde und lockere Rundung durch Annäherung und Ausgleich gewissermaßen im ovalen Mittel zu funktioneller Kurve vereinen; konnte zugleich volkstümlich und aristokratisch, naiv und tiefsinnig sein, gesunde Pracht, Genuß und Macht der Herren dieser Welt durch die mystisch beglänzte Inbrunst des jenseitig Legendenhaften, schmerzvoll Entzückten veredeln. Rein musikalisch gesprochen: man beschränkte einerseits die Geringstimmigkeit Viadanas bis zur bezifferten Baßarie ad unam vocem, trieb andrerseits aber auch Benevolis volle Besetzung noch bis auf's anderthalbfache empor[1]) — und „spielte" dann beide Extreme „konzertierend"[2]) gegeneinander aus.

[1]) So musizierte Peter Albrecht 1618 bei einer Eisleber Orgelweihe den 150. Psalm für 32 Stimmen, 1682 beanspruchte J. Ph. Krieger zur Einweihung der Weißenfelser Schloßkirche 48, 56, 66 Stimmen — natürlich die nur registerhaft verstärkenden Komplementkapellen mit eingerechnet.

[2]) Das Wort „Konzert" ist früher gern, da von concertare herkommend, als „Streit, Wettstreit" erklärt worden. Doch liegt der Ton mehr auf dem con als auf dem certamen, es ergibt sich also der Sinn des „sich verständigt habens", der

Wir befinden uns im Glanzzeitalter der abendländischen Mathematik (Descartes, Leibnitz) — J. S. Bach ist ihr vollwertiges Gegenstück als höchste Steigerung des musikalischen Barock[1]).

Regnart und Lasso hatten die neapolitanische Villanelle und Canzonette, Haßler und Gallus die venezianische Mehrchörigkeit nach Deutschland gebracht, die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der Verarbeitung einer weiteren italienischen Erfindung gewidmet, die dann 150 Jahre lang bei uns herrschen sollte: des Generalbasses. Die Kunst, das harmonische Gerüst einer Komposition durch über dem Baß errichtete Akkorde auf einem mehrstimmigen Instrument auszudrücken, entwuchs im wesentlichen der oberitalienischen Organistenpraxis um 1580, die zunächst vielstimmige Arbeiten auf einen handlichen Klavierauszug zurückzuführen suchte (frühestes deutsches Beispiel: die Zusammenziehung eines achtstimmigen Nisi dominus von Greg. Lange auf fünf Stimmen in einer Liegnitzer Orgelpartitur)[2]), wobei die jeweils tiefsten Stimmen wechselnder Chöre zu einem fortlaufenden Fundamentpart (bassus continuus) vereint wurden: als ältester Beleg für Deutschland gilt zurzeit ein in Zwickau 1587 geschriebener bassone zu Al. Striggios vierzigstimmigem Ecce beatam lucem[3]). War der Organist hier beim Fehlen aller Hilfen für die Wahl der zu greifenden Harmonien einzig auf scharfes Zuhören angewiesen, so setzte man ihm in anderen Fällen entweder die höchste Stimme über den bassus pro Organo (so 1607 bei G. Aichinger einen cantus[4]), bei Demantius einen Generaldiscant, wie auch noch 1638 in

„Übereinkunft" und berührt sich so mit der wohl aus Volksetymologie entstandenen englischen Spielart des Begriffs als consort (von consortium = Genossenschaft). Entsprechend braucht die französische Diplomatensprache seit alters déconcerter im Sinne von „aus dem Gleichgewicht der Meinungen kommen", „uneins werden". „Konzert" ist also zunächst ungefähr gleichbedeutend mit „Sinfonie" = harmonischer Zusammenklang.

[1]) Mindestens diese eine Feststellung in O. Spenglers „Untergang des Abendlandes" I dürfte musikgeschichtlichen Wert behalten. Über das Mathematisch-Anschauerische in Bach's Begabung siehe unten 3. Buch, 1. Kapitel.

[2]) Eitners Publikationen Bd. 25 S. 105.

[3]) M. Schneider, Die Anfänge des Basso continuo (1918) S. 66 mit Facsimile.

[4]) Diese erste in Deutschland gedruckte Generalbaßstimme gehört zu seinen Cantiones ecclesiasticae 3 et 4 vocum cum bassu generali et cantu ad usum organistarum (Dilingen). Die bairischen Jesuiten waren wohl die ersten Vermittler dieses Haupthilfsmittels musikalischer Barockkunst, da an ihrem römischen Collegium germanicum schon um 1580 Victoria und Anerio den Chorgesang mit Orgel und Regal stützten, und daselbst der nachmalige erste Theoretiker des Generalbasses, Agazzari, leitend wirkte. Daß hier später auch Carissimi Kapellmeister war, erklärt sein rasches Durchdringen in Süddeutschland um die Jahrhundertmitte

Stadlmayrs Odae sacrae) oder erweiterte diese Direktionsstimme durch Beifügung aller wichtigen Parte zur „nit undienstlichen" Teilpartitur („so in Italia sehr wöllen breuchlich werden, welches eine feine Nachrichtung gibt") — deutsche Muster bietet z. B. Joh. Staden seit 1616. Die Übergangsstufe eines vollausgesetzten Continuo (bei uns z. B. in einigen Solokantaten von Nauwach, Dresden 1628) wird bald von der Improvisation (barockes Ungefähr!) der Füllgriffe nach Maßgabe einer Bezifferung abgelöst; da die Ziffer vorerst ganz mechanisch den jeweiligen Abstand der Tonstufe vom Baßton ausdrückte, wurden eine Zeitlang auch die Ziffern 10—14 verwendet, so bei J. Staden 1625, der ihnen zwecks erhöhter Genauigkeit in der Bewegung der Mittelstimmen sogar Verlängerungspunkte zulegte und sich so wieder der alten Orgeltabulatur annäherte.

Das tragfähige Pfeilergerippe der Akkorde, durch das hinreichende Vollständigkeit des Zusammenklanges stets gesichert war, ermöglichte eine neue Auflockerung des Satzes zu wenigen Stimmen, die erhöhte Freizügigkeit und Beweglichkeit der Einzellinie und damit einen grundsätzlichen Umschwung der Schreibweise. Ludovico Grossi da Viadana zeigte mit seinen hundert Concerti ecclesiastici von 1602, was so aus der vielstimmigen Gabrieli'schen Prunkmotette werden mußte: das „geringstimmige" geistliche „Konzert", wo jede zufällig unbesetzbare Stimme zwangsläufig der Orgelbegleitung anheimfiel. Das beginnende Zeitalter des erhöhten Subjektivismus half mit, an die Stelle eines Massenaufgebots von Ripieno-Sängern die biegsame, individuell beseelte Solobesetzung treten zu lassen; der neue Aufschwung der Instrumentaltechnik mußte, nachdem Gabrielis Sinfoniae sacrae schwer gepanzerte Blechblasorchester den Vokalchören entgegengesetzt hatten, den schlanken Ton eines Streichervirtuosen zum Wettbewerb mit dem Ziersänger empfehlen; und hatte die mittelalterliche Motette ihr Stimmgewebe vom Tenor her zentrifugal ausgebreitet, so ging jetzt die Erfindung von den Eckstimmen aus, wodurch — gleichlaufend mit der Recitativerfindung der zeitgenössischen Florentiner Operisten — das längst schwebende Problem einer rein harmonischen Melodik raschem Sieg im Sinn der Monodie entgegengeführt werden konnte. Schon 1609 erschien ein Teilnachdruck Viadanascher Arbeiten in Frankfurt a. M., 1620 ebenda eine deutsche Gesamtausgabe, die das Studium der neuen Kunst unseren Musikern

(B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst S. 188). Wie schon früh im abgelegensten Norddeutschland ein Chor der Orgel überwiesen wurde, belegt Jacob Syrings Te deum (Ülzen 1583, vgl. M. Schneider a. a. O. S. 12).

wesentlich erleichterte[1]). Da mit dem Aufkommen der Solobesetzung die alte Chorschreibweise nicht durchaus wegfiel, ermöglichte die Benutzung beider Arten reiche Kontrastierung der Mittel.

Schon 1570 hatte Fr. Sale in seiner Insbrucker Weihnachtsmesse den einen von zwei Absidenchören durch eine Solostimme mit obligater Orgel besetzt[2]). Um 1600 wurde es nach Angabe der Kirchenordnungen (z. B. Nördlingen) beliebt, geistliche Liedstrophen abwechselnd von der Gemeinde choraliter, vom Chor motettisch und von einem Sopran zur Orgel vilanellisch vortragen zu lassen, die Akten erwähnen mehrfach besondere Chorknaben „die in die Orgel singen"[3]). Die nächste Folge war das freierfundene Stück oder wenigstens Bruchstück in dieser Besetzung: 1607 bringt B. Klingenstein in Augsburg erstmals ein einstimmiges Cantate domino mit Orgelbegleitung[4]), Solostellen haben dann J. H. Schein seit 1618[5]) Schütz seit 1619, M. Praetorius seit 1618 (Polyhymnia caduceatrix), Samuel Besler[6]) und M. Franck seit 1624[7]), J. Staden seit 1625. Gegenüber der alten, chorregionalen Auffassung, die jeder Stimmgattung die ihrer Tonhöhe entsprechende Funktion zuwies, zeigt die jetzt immer häufigere Wahlfreiheit in der Vorschrift cantus sive tenor den neuen Begriff einer „Melodiestimme an sich"[8]). Das Nordwärtsdringen der neuen Sitte, auch das vollstimmige Chor-

[1]) E. Valentin, Musikgesch. v. Frankfurt S. 109. Elf Nummern neugedruckt bei Schneider a. a. O. Viadanas Vorrede in Chrysanders Übersetzung bei Weitzmann-Seiffert I 124.

[2]) Vgl. Band 1 S. 482.

[3]) So ein Schüler Scheins 1619 in Rudolstadt (DTD. 46/47 S. VIII), auch E. Sachs, Musik am brandenburgischen Hof S. 34. Hierher gehören noch die Eccardschen Choralsätze für Orgel und Solosopran in Sebastianis Passion von 1672 (Königsberg). Auch Scheins Opella nova sollten vielleicht diesem Zwecke der Abwechslung mit der Gemeinde dienen, nun freilich schon in freierer Fortführung des Gedankens (R. Wustmann im Bachjb. 1909 S. 114).

[4]) Kroyer in DTB. X, 1 S. XLIX.

[5]) Ein Charfreitagslied O Jesu Christe für Sopran, Solovioline und Bc. in Opella nova I Nr. 6, ein Jocus nuptialis von 1622 „a voce sola vff einer Tiorben" und ein geistl. Tenorsolo „Fürwar er trug unsre Krankheit" im Studentenschmaus 1624 Nr. 1.

[6]) Heptalogus in cruce ... voce sola cum basso generali pro organo (Breslau).

[7]) Im „Geistl. musikalischen Lustgarten" zwei Stücke für Sopran bzw. Tenor.

[8]) So bei Staden 1616 (Schmitz in DTB. VII 2 S. XLV), bei Schein seit 1621 (Musica bosc. hrsg. v. Prüfer S. IV), bei Schütz seit 1636 (Kleine geistliche Konzerte I), bei Kindermann seit 1643 (Deliciae studiosorum, vgl. DTB. XIII Einl.). Th. Selle gestattet sogar in der Vorrede seiner Concertatio Castalidum (1624), bei Duetten Sopran und Tenor zu vertauschen, was also doppelten Kontrapunkt ergibt.

stück mit Orgel, Theorbe, Harfe, Laute, Regal, Cembalo zu begleiten, was man schlechthin „Concertenmanier" nannte, läßt sich am Auftreten gedruckter Continuostimmen zu derartiger Literatur unschwer verfolgen: auf Aichingers Dilinger Neuerung von 1607 folgten Salzburg und Augsburg 1610 (Stadlmairs Missae 8 vocum cum duplici basso), Wolfenbüttel 1610 (M. Praetorius, Musae Sioniae Teil 8), Speier und Worms 1611 (Schadaeus' Promptuarium musicum), Nürnberg 1616 (J. Staden, Harmoniae sacrae II), Leipzig 1618 (Scheins Opella nova unter Berufung auf Viadana), Hamburg 1618 (H. Praetorius) — im gleichen Jahr kaufte man zu Neuburg a. d. D. erstmals Musikalien con basso und schaffte 1619 eine Theorbe als Akkordinstrument an[1]). 1619 brachten die Schütz'schen Psalmen den Continuo nach Dresden, 1626 die J. Crügerschen Magnificats ihn nach Berlin. M. Praetorius war schon 1613 von der neuen Ausführungsweise so begeistert, daß er am liebsten seine bisherigen „mutetischen und madrigalischen" Werke ganz zurückgezogen hätte, 1619 spricht er von der „gar newen Italianischen Invention, außdermaßen herrlich, nützlich Werck vor Capellmeister, Directores, Cantores, Organisten vnd Lautenisten, so bey uns in Teutschland sich allererst beginnet herfür zu thun vnd in Gebrauch zu kommen". Man fand den neuen Stil liebenswürdiger und klarer als den alten der Gothik oder der Renaissance[2]), auch der tridentinische Gesichtspunkt der Textverständlichkeit wurde in Rechnung gestellt, wie es der Schlesier Ambr. Profe 1641 im Vorwort zu seinen „Geistlichen Konzerten" tut[3]).

In naiver Stillosigkeit gab man sogar nachträglich komponierte Generalbaßstimmen zu den Werken der früheren Zeit heraus[4]) oder

[1]) Einstein in Sbd. IMG. IX 347. Noch Erlebachs verschollene, sechsaktige Passionsmusik (Rudolstadt 1707) hat zwei Theorben als einzige Generalbaßinstrumente (DTD. 46/47 S. XXXVII), vielleicht, weil in der Leidenszeit keine Orgel gerührt werden sollte. In Weißenfels z. B. wurde die Orgel bei Hofrauern zu den deutschen Liedern „ohne Schnarrwerk und Mixturen" geschlagen, an Buß- und Bettagen sang die Gemeinde dort überhaupt ohne Orgel, nur unter dem Cantor. (A. Werner a. a. O.).

[2]) Novam istam concinnioremque musicam nennt der Franciscaner Felician Suevi seine Sacra Parnassi musici, Innsbruck 1639) im Widmungsschreiben an den Luzerner Rat (Schubiger, Pflege des Kirchengesanges in der katholischen Schweiz S. 60).

[3]) „Man schicke nur, wann sowohl Motetten als Konzerte" (letztere in Solobesetzung) „musiziert werden, die Ohren zu Markte und urteile danach von beiden; ich will verspielet haben, wo nicht die Konzerten viel eher und näher als die Motetten dem Zuhörer zu vernehmen geben, was gesungen und dadurch verstanden werden soll."

[4]) So 1619 zum Florilegium Portense von Bodenschatz, 1631 zum Opus musicum von J. Gallus (Handl), 1625 zum Magnum opus musicum des Lasso

schrieb ihn zu eignen Werken selbst da, wo er eigentlich überflüssig war[1]), so daß die Autoren sich öfters ob dieses Zugeständnisses an die Zeitmode entschuldigten[2]). Selbst die Fortschrittler erkannten klar die Gefahr, die das Akkordspiel der Mittelstimmenpflege gegenüber bedeutete[3]), und gerade ihr deutscher Sinn für Polyphonie wehrte sich dagegen. So bittet Schütz 1625 die feinhörigeren Organisten, statt der einfachen Fundamentausfüllung doch lieber alle Stimmen zu intavolieren, und J. Staden sagt im gleichen Jahr: „Denselben bassum ad organum habe ich zwar nie für eine Notdurft erkannt zu setzen als nur in gemelter Viadanischer Manier" (d. h. bei geringstimmiger Konzertmusik), „da er nicht zu entbehren; der Meinung ich noch verbleibe, lasse jedoch jedem sein Belieben . . ." Wo etwa eine Sopranmelodie der Orgel konzertierend umspielt werden soll, rät auch er zur Tabulatur oder Teilpartitur. Es ist vielleicht absichtlich ein hübscher Madrigalismus, wenn er gerade die vier Vertonungen von „Singet dem Herrn ein neues Lied" mit dem modernen Generalbaß ausstattet[4]). Kein Wunder, daß die Kantoren als Vertreter der alten Kontrapunktik diese

(durch Caspar Vincentius, Organist zu Würzburg). 1630 ergänzte die Messensammlung des Hallenser Organisten G. Vintzius Arbeiten von Haßler, Erbach, M. Vulpius, Zangius usw., ebenso verfuhr das große Motettenwerk des Rotenburger Rectors Donfried (1622—27) mit Sätzen von Regnart, Bl. Ammon usw. 1653 vereinfachte der Königsberger Organist Joh. Reinhard die Preußischen Festlieder von Eccard und Stobaeus auf Sopran und bezifferten Baß, 1676 ebenso Chr. Bernhard die Beckerschen Psalmen seines Lehrers Schütz.

[1]) Z. B. Sweelingk zu seinen Sacrae cantiones (hrsg. v. M. Seiffert Bd. VI S. IV).

[2]) Schütz verweist in der lateinischen Vorrede zu seinem Sacrae cantiones (1625) dieserhalb auf den ausdrücklichen Wunsch des Verlegers, dem er wenigstens durch Beifügung einiger wirklich hierfür geeigneter Stücke Rechnung getragen habe. Im Titel zur „Geistlichen Chormusik" (1648) sagt er: „Bassus generalis auff Gutachten und Begehren, nicht aber aus Notwendigkeit". C. Kindermann schreibt oft cum et sine bassu generali, doch geraten ihm schon die a capella-Bässe reichlich instrumental. J. R. Ahle betont im Titel seiner „Neuen geistlichen Chorstücke" (1663/64) „wobey auch der Generalbaß nicht aus Notwendigkeit sondern Gewohnheit zu finden", W. C. Briegel veröffentlicht seinen „Evangelischen Blumengarten" (Gotha 1666) „sampt einem Generalbaß, so doch in Ermangelung eines Orgelwerks ausgelassen werden kann".

[3]) In der Tat kam es schließlich dahin, daß ein Heinichen, Hasse, Graun, Friedrich der Große, ja gelegentlich selbst Händel, bei vollstimmigen Sätzen nur noch die Außenstimmen fixierten und die Mittelstimmen gelegentlich nachtrugen oder Hilfskräften überantworteten.

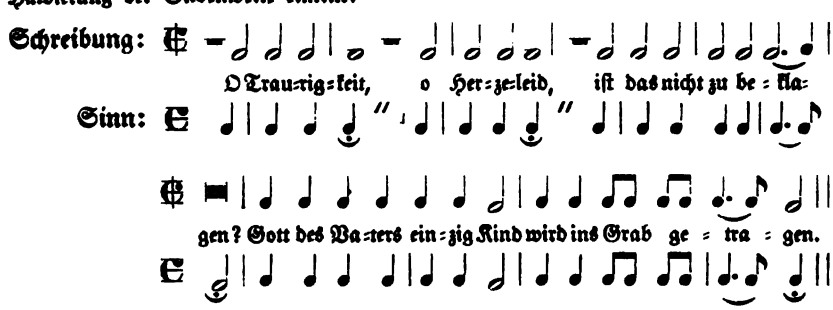
[4]) Schmitz in DTB. VII 1 S. XXXIV, XLII, XLVI.

„Eselsbrücke" heftig befehdeten; so muß Selle in seinem Hagiodekamelydrion (1627) den Generalbaß gegen den Ausdruck „Lumpenwerk" verteidigen, H. Alberts Vorrede zum 1. Arienteil (1638) rät zu einem Kontinuospieler, der „nicht auff jedwedere Note mit vollen Händen zufalle vnd selbigen [Baß] als Kraut hacke, durch welche ungeschickte Handlung er vielleicht dieses Orts" (d. h. in Königsberg) „so verhaßt gemacht ist", und noch C. Printz kennt (Phrynis II 114 § 14) den Kantoreneinwand, die Bezifferung statt des Intavolierens mache die Organisten nur faul und liederlich.

Auch Rhythmik, Melodik, Harmonik und mit ihnen die theoretisch-erzieherischen Anschauungen erfuhren seit 1618 infolge des Besetzungs- und Ausführungswandels einen gewaltigen Umschwung. Die zumal durch Haßler zu uns gedrungene Freiheit in der Mischung von Taktarten kennzeichnet sich als ein Hauptmerkmal italienischer Barockmusik, das die eben von der Renaissance gewonnene Übersichtlichkeit der Periodengliederung (Villanellenbau) immer zunehmend ins Phantastische, Launische, Geistreiche, Schmiegsame abwandelte. Schreibt Kaspar Kittel (Arien und Kantaten, Dresden 1638) ausnahmsweise alle Taktwechsel aus[1]), so verdunkeln die übrigen Deutschen als konservative Anhänger der alten mensuralen ☵-Taktierung den Tatbestand oft in irreleitendster Weise[2]), J. R. Ahle führt gelegentlich $^3/_4$ Takt von der ersten bis zur

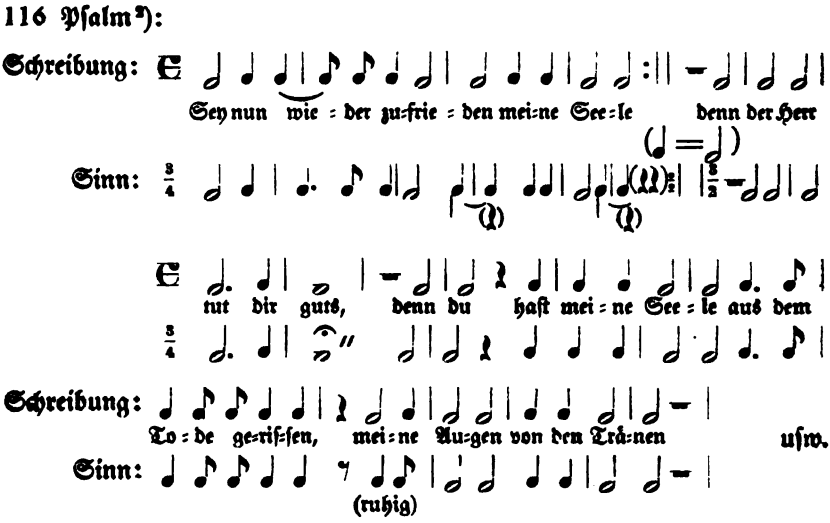
[1]) Riemann, Hdb. II, 2 S. 351.

[2]) Einen recht krassen Fall bietet eine aus dem Mainzer katholischen Gesangbuch von 1628 stammende Melodie (Zahn Nr. 1915) in Rists Sammlung von 1641, wo durch Fermatenausschreibung Taktstrichverschiebungen erfolgen und in der Mitte Halbierung der Silbenwerte eintritt:

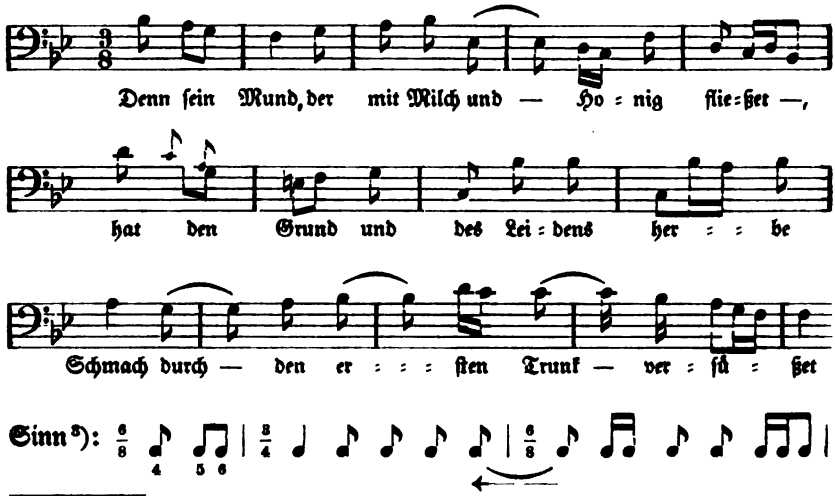


(Vielleicht sind sogar noch Taktmotivumsetzungen vorzunehmen.) Es ist ein Hauptverdienst Hugo Riemanns, auch hier viel zur Klärung des Sachverhalts beigetragen zu haben (Hdb. II, 2 S. 329ff.). Gelegentlich des Beckerschen Psalters von Schütz und der Arien von Albert und Krieger wird noch mehr über diese Dinge zu reden sein.

letzten Note mit ♯-Schreibung durch[1]). Besonders lehrreich ist Stadens 116 Psalm[2]):



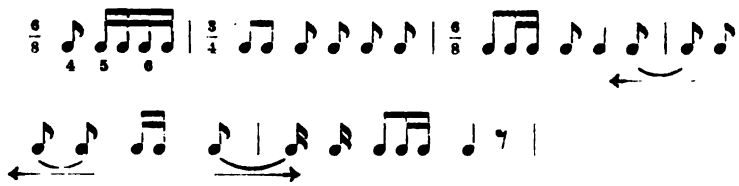
Wie wichtig es ist, durch das äußere Taktbild hindurch derartigen Rhythmen ins Herz zu schauen, lehrt noch die schöne Baßarie aus Bachs Mathaeuspassion „Gerne will ich mich bequemen" mit Schreibung im $\frac{3}{8}$ Takt:



[1]) DTD. V S. 27.

[2]) DTB. VII 1 S. 99.

[3]) Die nach links gerichteten Pfeile bedeuten leidenschaftlich verfrühte Einsätze (pathetische Antezipationen), siehe Bd. I S. 291 ff.



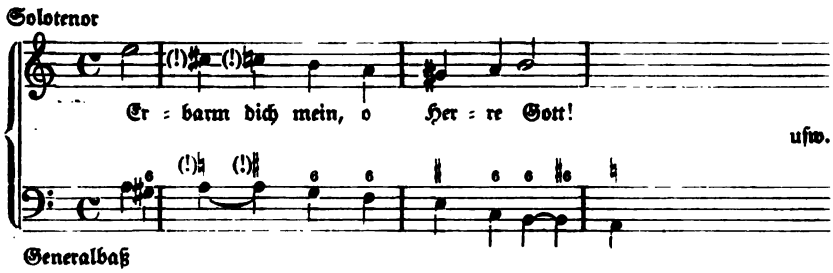
Die Vorstellung des $\frac{3}{8}$ Takts, den die Begleitung beibehält, soll allerdings noch doppelsinnig nebenherlaufen. Solches Schwanken zwischen zweierlei Grundideen ist überhaupt kennzeichnend für die Barockrhythmik — oft begegnen z. B. $\frac{5}{8}$ Takte als Verbindung einer $\frac{2}{8}$ Bildung mit einer eigentlich gleichlangen agogischen Triole, die aber doch nicht triolisch beschleunigt wird usw.[1]) — das Schwebende, Biegsame, Übergangsmäßige, Zwischenwertige gehört zum Barockvortrag; nicht minder jedoch auch das scharf Gegensätzliche der Beleuchtung in der Wahl der Zeitmaße und Stärkegrade, die damals erstmalig vorgeschrieben werden[2]), darüber hinaus aber auch noch durch die Notierung der oft wechselnden Silbengrundwerte und die Besetzung zur Andeutung gelangen.

Gegenüber der diatonischen Führung der mittelalterlichen Chorstimmen setzt sich die mit der Affektenaesthetik der Renaissancekünstler begonnene melodische Verlebendigung fort, zumal seit kunstreiche Solisten jede Treffschwierigkeit überwinden und der Instrumentalstil, der hier keine Grenzen kennt, wachsenden Einfluß gewinnt: übermäßige Sekunden, verminderte Terzen und Quarten samt ihren Umkehrungen müssen das erhöhte Ausdrucksbedürfnis befriedigen, von der Chromatik wird reicher, doch stets planmäßiger Gebrauch gemacht. Da hier noch die Anschauung von bloßer „Färbung" der Stammstufen herrscht, dulden Schütz, Schein und Scheidt Querstände und Zusammenstöße alterierter Oktaven, die man in den nächsten Jahrhunderten als gar zu barocke Kühnheiten und Übertreibungen nicht mehr ertragen hat;

[1]) Vgl. Riemanns Deutung einer H. Albert'schen Arie in seiner „Musikgeschichte in Beispielen" Nr. 96.

[2]) Z. B. in der Polyhymnia des M. Praetorius (1619); Jelichs Parnassia militans (1622) hat in der Motette O bone Jesu Tempobezeichnungen. M. Praetorius sagt im Syntagma III (Neudruck) S. 50: „Darumb denn gar eine nötige invention, daß bißweilen die Vocabula adagio, presto h. e. tarde, velociter von den Wälschen in den Stimmen darbey notiret vnd vnterzeichnet werden ..." Ebenda S. 87 f: „... Es erfordert aber solches offtermahls die composition, so wol der Text vnd Verstand der Wörter an jhm selbsten: daß man bißweilen (nicht aber zu offt oder gar zu viel) den Taet bald geschwind, bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald still vnd sanfft, bald stark vnd frisch resoniren lasse".

folgendes Beispiel aus Scheidt's Geistlichen Konzerten II (1634) Nr. 11[1]) wird durch alle Stimmen geführt:



Ein Hauptstück der Barockmelodik, das Recitativ, fand bei den schwerfälligen Deutschen des 17. Jahrhunderts nur mühsam Einlaß, die es sich bestenfalls als Abzweigung des kirchlichen Accentus zu erklären wußten, es zähflüssig, trüb, kontrapunktweise, mit zuviel Kadenzfloskeln belastet behandelten und ihm auch dichterisch erst spät beizukommen vermochten. Immerhin ahnten sie das Ziel und haben von der Idee des Sprechgesanges früh eine etwas flottere Erledigung wortreicher Texte gelernt — überwiegend erst um 1700 bemächtigten sie sich des echten Parlandovortrags. Eine weitere Folge solistischer Besetzung war das Aufkommen der Kehlfertigkeit (Virtuosität der gorgia), die sich an Sicherheit und Beweglichkeit von keinem Instrument übertreffen lassen wollte. Die Zeit der Pfundnoten war endgültig vorbei, man verstand unter „madrigalisch" und „chromatisch" jetzt meist „reichlich mit Sechzehntelpassagen gespickt"; aber es ist auch hier für die eigentlich stets unbarocke Schlichtheit der Deutschen bezeichnend, daß gerade ihre Besten von dem Stegreif-Zierwerk, dem blendenden Firlefanz südlicher Diminutionskunst nichts wissen wollten[2]).

[1]) Notiz im Inhaltsverzeichnis „Daß etliche Dissonantien in diesem Psalm, ist mit Fleiß componiert wegen des Textes."

[2]) Schütz, Vorrede zur Auferstehungshistorie von 1623, sagt zwar: „Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wohl vertreten will, zu erinnern, daß, solange der Falsobordon in einem Ton währet, er auf der Orgel oder Instrument mit der Hand immer zierliche und appropiierte Läufe oder Passaggi darunter mache, sonsten erreichen sie ihren gebührlichen Effekt nicht" — hier handelte sich's jedoch um eine instrumentale Sonderaufgabe. Dagegen sagt Hammerschmidt in der Vorrede zu seinen „Musikalischen Gesprächen über die Evangelien" (1655): „Insonderheit möchten doch sowohl diejenigen Vokalisten als die Instrumentalisten, welche bishero gewohnet unterschiedener gemeiner und seltzamer Coloraturen absonderlich bei dem Final zu gebrauchen, freundlich belieben, diese meine Arbeit mit dergleichen Quinkelieren oder vermeinten Colorieren, welches nachmahl dem Gehör also vorkömbt, als wolte ein

Das Liebhaberartige, Kavaliermäßige, das dem musikalischen Frühbarock (nicht nur im Kreis der Florentiner Aristokraten!) eignete, wurde auf beiden Seiten als scharfe Absage gegen die Schulregeln aufgefaßt, man schwärmte — wie anderthalb Jahrhunderte später Leopold Mozart in ganz ähnlicher Lage — für's „Populare", das tüchtige Vielschreiber wie Hammerschmidt, Briegel, J. R. Ahle sogar in ihren Werktiteln anzudeuten wußten. Das klangfreudige Auspinseln breiter harmonischer Flächen mit bloßer Figurationsthematik bedeutete vergleichsweise einen bedenklichen Niedergang der Technik, so daß ein wirklicher Könner wie der alte Scheidt gewiß im Namen vieler urteilte, wenn er 1651 an Baryphonus schrieb[1]): „Es ist jetzo eine so närrische Music, daß ich mich verwundern muß. Da ist alles Falsche erlaubt, da wird nichts mehr in Acht genommen, was die lieben Alten von der Komposition geschrieben. Es soll eine sonderlich hohe Kunst sein, wenn ein Haufen Konsonantien untereinanderlaufen. Ich bleibe bei der alten reinen Komposition und reinen Regeln. Ich bin oft aus der Kirche gangen, daß ich die Bergmanieren[2]) nicht mehr anhören wollen. Ich hoffe, es soll die neue falsche Münze abkommen und bessere Münze wieder nach dem alten Schrot und Korn geprägt werden." Das von ihm ersehnte Vollgeld schlug dann Bach, indem sein Hochbarock zur gewonnenen Ausdruckskraft alle alten Künste der Gothik wieder hinzufügte.

Die musiktheoretischen Folgerungen aus der angedeuteten Entwicklung der Praxis bestanden notwendig in der fortschreitenden Anerkennung von Dur und Moll und der Ausbreitung des Quintenzirkels. Hatte Seth Calvisius um 1600 fast erstmals in Deutschland die Erkenntnis des harmonischen Dualismus ziemlich klar ausgesprochen, so ergänzte das J. Rosenmüller humorvoll um die Jahrhundertmitte durch die Worte[3]):

Fliegenkrieg daraus werden, nicht unannehmlich zu machen, und dadurch selbe zu schänden, sondern vielmehr bei denen Noten, wie sie von mir gesetzt, zu verbleiben", [und sie höchstens] „mit einer lieblichen Trille zu zieren." Einen mittleren Weg weist J. Crüger (Meditationes musicae 1622/26), nach welchem der Generalbaß „simpliciter und vollkömmlich, bißweilen mit lieblichen Cadentien und Clausuln, jedoch bescheidentlich an seinem Orte, zu traktieren ist". Nur Tobias Michael, den sein lehrreiches Vorwort zur „Musikalischen Seelenlust" als erklärten Liebhaber der „Kapsbergerschen Manier" zeigt, bringt stets eine schlichte und eine stark verzierte Fassung nebeneinander. Wir werden sehn, wie das Problem der Koloratur zur Markscheide für das deutsche Barocklied werden sollte.

[1]) Vj. f. MW. VII 192.

[2]) Die kontrapunktlosen, zur Bergreihenbegleitung üblichen Terzenparallelen.

[3]) Horneffer, J. Rosenmüller (Diss. Berlin 1898) S. 108 nach Fuhrmanns „Trichter" (1706).

„Nimasch rosmye, —“ (wendisch, d. h. etwa „Rosenmüller kann's nicht helfen“) „Jonicus und Doricus sind meine beyde Modi, deren der erste Tertiam majorem und der andere Tertiam minorem hat, und gehen beyde durch alle Tonos und Semitonia; die übrigen sind in diesen zwei enthalten, wie viel Feuer-Funken im Stahl und Stein . . .[1]).“ Unter welchem Gefechtslärm die Kirchentonarten schließlich zu Grabe getragen werden sollten, wird die Biographie Matthesons zeigen. Bach steht dann, von einigen phrygischen Resten und diatonischen Altertümlichkeiten bei den Mollskalen abgesehn, durchaus auf modernem Boden, nur leitet er noch hinsichtlich der Vorzeichnung Moll von Dorisch statt wie wir von Aeolisch her. Auch der Halberstädter Organist A. Werkmeister (1645—1706) trat 1681 für nur „zween modi“ ein, „dann hat man 24 triades harmonicas“ (Dur- und Molldreiklänge), „und kann das Clavir durch den Circul durchgegangen werden“. Klar erkannten er und J. G. Neidhardt (1706) die seit Arnold Schlick längst wieder vergessene „gleichschwebende Temperatur“[2]) als Voraussetzung hierfür; J. C. F. Fischer (Ariadne musica 1702), Mattheson (Organistenprobe 1719), Fr. Süppig (Labyrinthus musicus, Dresden 1722)[3]), J. S. Bach (Wohltemperiertes Klavier) und G. A. Sorge (Toccata per omnem circulum XXIV modorum) haben deren Einführung dann auch in der Praxis zum Abschluß gebracht[4]).

Da mit dem Eindringen des neuen Stils all die schwierigen Ligaturregeln, Solmisationsnamen, Takt- und Mensurarten der alten Zeit endgültig verschwanden, also die ganze Musiklehre sich äußerst vereinfachte, nahm auch die Anzahl der theoretischen Lehrbücher sichtlich ab. Schulleitfäden lieferten u. a. Chr. Demantius (Isagoge, 1607 ff.), D. Friederici (Musica figuralis 1614 ff.), S. Th. Staden (Rudimentum musices 1636 ff., deutsch), J. A. Herbst (Musica practica sive instructio pro symphoniacis 1642 ff. deutsch, Musica moderna prattica, 1653 dgl.), W. C. Printz (fünf Schriften

[1]) Die Grenzen des alten Systems schimmern noch durch, wenn W. K. Briegel (1626—1712) in einer ziemlich kühnen chromatischen Orgelfuge aus E phrygisch (Ritter, Orgelspiel II Nr. 123) statt ais jedesmal b schreibt.

[2]) Zerlegung der Oktave in zwölf gleichgroße chromatische Halbtöne von der Größe $1 : \sqrt[12]{2}$.

[3]) M. f. M. XXXI 126, wo Tappert das angeblich schon 1689 von B. Chr. Weber komponierte „Wohltemperierte Klavier“ in die nachbachsche Zeit verweist.

[4]) Wie lange sich aber doch noch die unvollkommneren Stimmungen hielten, erweisen Sorges zahlreiche Abhandlungen von 1741 bis 60; Buxtehudes Lübecker Orgel erhielt die gleichschwebende Temperatur erst 1782 (Ritter, Orgelspiel I 179 a).

zwischen 1666 und 89) und J. R. Ahle (Compendium musices, verdeutscht 1690 von seinem Sohn als „Anweisung zur Singekunst“[1]). Als wichtigste Kompositionslehren galten (alle nur handschriftlich) der meist auf Zarlino fußende Traktat von Sweelingk[2]), mehrere Abhandlungen Chr. Bernhards, und J. Theiles „Musikalisches Kunstbuch“. Kurze Anweisungen zum Generalbaß lieferten G. Aichinger (1607), Chr. Demantius (1619), J. Staden (1626), H. Albert (1638) usw., meist als Vor- oder Nachworte ihrer musikalischen Werke. Wichtige Kompendien sind neben des Praetorius gleich zu besprechendem Syntagma die Plejades musicae des H. Baryphonus (Piepegrop) von 1615 und die Synopsis musica von J. Crüger (1624). Neben die recht phantastische, dickleibige Musurgia des Jesuitenpaters Athanasius Kircher (Rom 1650), die ein ungeheures Material kritiklos und verworren aufspeichert, treten die halb satirischen, halb unterrichtenden Bücher des Sorauer Kantors W. C. Printz aus Waldthurn[3]), die bald ihm, bald Kuhnau zugeschriebenen, aber wohl von einem unbekannten Dritten verfaßten simplizianischen Musikantenromane vom Cotala, Pancalus und Battalus (Freiberg 1690) sowie Kuhnaus Quacksalber. Auch der Belligerasmus des Hamburger Kantors Er. Sartorius (1622, später auch als Laurembergs Musomachia)[4]) soll hier nicht fehlen als Vorläufer des grotesk illustrierten Bellum musicum (1701) vom Weißenfelser Konzertmeister Joh. Beer, dem schnurrigen Verfasser der „Musicalischen Discurse“ (Nürnberg 1719) und einer lustigen Abschlachtung des Musikverächters Vockerodt, woran sich die beißenden Schriften des Uckermärkers M. H. Fuhrmann, voran der „Musikalische Trichter“ (1706) und der „Musikalische Striegel“, reihen[5]).

Der umfassendste deutsche Musikschriftsteller des Frühbarock war zweifellos Michael Praetorius (eigentlich Schultheiß)[6]), ein ähnlich

[1]) Über die größeren Werke von Riedt, Heinichen, Mattheson, Fux, J. G. Walther weiter unten.

[2]) Vj. f. M. W. VII 483.

[3]) Phrynis Mytilenaeus oder der Satirische Komponist (1676) nebst Antwort auf die Gegenschrift eines „Leiermatzes und Schergeigers Lausimpelz“. Vor allem aber als wohl erster Versuch einer Musikgeschichte in deutscher Sprache die „Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst“ (Dresden 1690).

[4]) Vorangegangen war das Bellum musicale des Metzer Organisten Cl. Sebastiani (Straßburg 1563), alles harmlose Nachahmungen des Bellum grammaticale von Guarnas (1511, neugedruckt von J. Bolte 1908).

[5]) Seine Opernpamphlete siehe unten Buch 2, Kap. 3.

[6]) Übrigens nicht näher verwandt mit den übrigen Musikern seines Namens. Die 1914 über ihn abgeschlossene Biographie von W. Gurlitt ist bisher nur in den ersten Kapiteln als Leipziger Diss. erschienen.

beweglicher und vielseitiger Geist wie nach hundert Jahren Mattheson, nach zweihundert etwa Reichardt. Als Sohn eines aus Bunzlau stammenden, bedeutenden Predigers 1571 zu Kreuzburg (Thür.) geboren, besuchte er die Torgauer Lateinschule, wo noch J. Walters Geist lebte, betätigte sich als Student und Organist zu Frankfurt a. O., das damals regen Musikverlag betrieb, und wurde Orgelspieler, bald danach Kapellmeister beim postulierten Bischof von Halberstadt, späteren Braunschweiger Herzog Heinrich Julius, zu Gröningen. Als Nachfolger des Th. Mancinus siedelte er nach Wolfenbüttel über, wo er als Hofkapellmeister und herzoglicher Kammersekretär schon 1621 starb, daneben ist er noch „Kapellmeister von Haus aus“ [1]) in Dresden und Halle gewesen. Trotz dieses nicht langen, amtsüberlasteten Lebens, das ihm auch noch Krankheit und Ärger vergällten, so daß er „ein wohlgeplagter Mann“ gewesen, hat er sich „durch keine Hitze, keine Kälte noch Schlaf abhalten lassen danach zu trachten, daß er die Musik möchte hochbringen und viel darin ausrichten“ [2]). Mehrere Musikalienbände hat er auf eigene Kosten herausgegeben und dann an unvermögende Kirchenchöre gratis verteilt. An der Spitze derartiger Stimmendrucke, die größtenteils eigne, nur selten fremde Tonsätze enthalten, stehen nach Zeit und Umfang die neun Teile Musae Sioniae (1605—10): teils acht- bis zwölfstimmige Wechselchöre noch etwa im Gabrielistil (er sagt aber schon „Konzertgesänge“) über evangelische Kirchenlieder, teils diese selbst in schlicht vierstimmigem Satz, wofür ja seine Bearbeitung von „Es ist ein Ros' entsprungen“ ein noch heut allgemein als klassisch empfundenes Zeugnis bietet [3]). Daneben veröffentlichte er zwei- bis achtstimmige Motetten, Messen, Hymnen, Magnificats, Litaneien bandweise nach Gattungen geordnet für die Bedürfnisse des protestantischen Gottesdiensts. 1612 folgte die Terpsichore mit ausländischen Tanzstücken [4]), 1619 erschienen zwei Bände Fried- und Freudenlieder (Polyhymnia), die zwei- bis sechzehnstimmigen „Konzertgesänge“ von 1617 widmete er dem bekannten Musikgönner Moritz von Hessen.

[1]) Genaue Umschreibung derartiger Amtspflichten in Schützens Wolfenbüttler. Bestallung von 1655 (Chrysanders Jb. I 164 f); der ortsansäßige Dirigent war gewissermaßen nur Hilfskraft des Meisters, der aus der Ferne die Stellen besetzte und Kompositionen sandte.

[2]) Leichenpredigt in M. f. M. VII (Eitner).

[3]) Rund ein Vierteltausend weiterer Sätze steht neugedruckt bei Tucher (Schatz des evangelischen Kirchengesangs II) und bei Schöberlein und Riegel (Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs). Vgl. auch „Deutsche Psalmen und Kirchenlieder von M. Praetorius“ (C. F. Kahnt).

[4]) Siehe unten Buch 2, Kap. 2.

Im wesentlichen noch dem venetianischen Prunkstil vom Jahrhundertende zugetan, bringt er doch schon früh den Generalbaß und seit 1619 Choralbearbeitungen als Strophenzyklen mit reichster, selbständig dreinredender Instrumentalbegleitung. Als Muster solcher ihn besonders kennzeichnenden Klangmischungen, deren wohlabgewogene Unterschiede die Konzerte fast zu Choralkantaten gliedern, mag „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" in seinem Puericinium von 1621 dienen: in die erste Strophe teilen sich vier Knabensoli mit zarter, doch voller Streicherbegleitung, die zweite behandelt er als siebenstimmiges Tutti zu zwei Chören in wechselnden Taktarten, die dritte fällt aus, die vierte bringt Wechsel zwischen Soli und fünf- bis siebenstimmigem Chor über einem Posaunenbaß, die fünfte geht schlicht a capella, die sechste wird durch Knabenstimmen mit Streichorchester koloriert, Komplementkapellen fallen schlagartig ein, in der letzten konzertieren Soli, Chor und Orchester frei miteinander [1]).

Noch deutlicher ist der Theoretiker Praetorius Fortschrittsmann. Sein Syntagma musicum (1614—18) bringt als ersten Band eine lateinische Abhandlung über Musiktheorie, als zweiten die berühmte Organografia (Instrumentenbeschreibung mit Tafelatlas) [2]), wohl die ergiebigste und zuverlässigste alte Quelle dieser Art, als dritten [3]) die höchst lehrreiche Formenerklärung und Aufführungspraxis, während der vierte (Kontrapunkt) nicht mehr erschienen ist. Schon in der Notenschrift verfährt er fortschrittlich, indem er z. B. alle erforderlichen Versetzungszeichen pro tyronibus ausdruckt und beim Eintritt von Sechzehnteln Taktstriche setzt. Die Besetzungsmöglichkeiten baut er zu einem fast spielerigen System aus: selbst aus scheinbaren a capella-Sätzen ist für ihn die fein abgewogene Einmischung von Orchester und Orgel selten wegzudenken, wie ein Theaterregisseur dramatisiert dieser echte Barockkünstler alles. So verteilt er [4]) den Quempas a 4 soprani in der Christmette an vier gesondert aufgestellte Knaben oder Knabenchöre, die sich die Einzelzeilen der ersten Strophen bei zarter Orgelbegleitung zuwerfen, während die zweite Strophe entsprechend auf vier Tendre kommt, „und diese Art gefellt mir am besten". Oder er überschreibt das 7. Kapitel des Syntagma III: „Welcher gestalt ein jedes Concert vnd Mutet mit wenig oder vielen Choren in

[1]) Winterfeld, Ev. Kirchengesang II 203 ff.

[2]) Neudr. als Eitners Publ. Bd. 13.

[3]) Neudruck von Bernoulli 1916.

[4]) Vorrede zum 5. Teil der Musae Sioniae (1607); übrigens schon 1589 so in Brandenburg üblich (Schöberlein-Riegel II 52).

der eil vnd ohne sonderbahre Mühe mit allerley Instrumenten auch Menschenstimmen angeordnet vnd distribuiert werden könne", wobei er dann Cornetti und Violinen (Zinken- und Diskantgeigenchor), Piffari, Traversa (Querpfeifen- und Querflötenchor), vox humana mit Flöten, Bratschen und Gambenorchester, Posaunen- und Fagottchor, fünf Dolcianen (Pommern oder Quartposaunen), Schalmeien- und Lautenchor familienweise wie Orgelregister in beliebiger Kopplung den Chorstimmen zuordnet. Wie seine Organografia zeigt, befand man sich eben damals am Punkt der überhaupt reichsten Instrumentenentwicklung, was ihn besonders zu phantastischen Experimenten reizen mußte[1]).

Ein Cholericus scheint der Wolffenbüttler Meister gewesen zu sein, der seiner Lebtage über den ihm besonders ungnädigen Druckfehlerteufel wüten konnte, ein rastloser, leicht begeisterter Bastler, ein anmutig-pomphafter Schriftsteller — aber auch ein frommer Mann, wie der nach Zeitgebrauch aus seinem Monogramm M. P. C(reuzburgensis) gebildete Wahlspruch lehrt: mea patria coelum[2]). Bei den Berufsgenossen war er hochangesehen und galt als Autorität in allen Kunstfragen. — Als sein Hauptschüler zählt Heinrich Grimm, der schon als Vierzehnjähriger stolz eine Motette zu den Musae Sioniae beisteuern durfte; 1619 ward er Nachfolger Weißensees in Magdeburg, veröffentlichte als solcher eine Matthaeuspassion und Messen älteren, Duette und Tricinien neueren Stils sowie Neuauflagen früherer Musiktheoretiker und starb 1637 als Kantor in Braunschweig.

[1]) So erzählt er (Synt. III): „Inmaßen ich denn einßmals die herrliche, aus der massen schöne Motettam des trefflichen Komponisten Jaches de Werth Egressus Jesus à 7 vocum mit 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbeln vnd Spinetten," (bisher lauter Akkordinstrumente!) „7 Violen de Gamba, 2 Quer-Flöitten, 2 Knaben, 1 Altisten vnd einer großen Violen (Baß-Geig) ohne Orgel oder Regal musiciren lassen: welches ein trefflich-prechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert". Genannte Motette steht in den Musae nur als schlichter Vokalsatz. Er hieß diese Besetzung „englisches Consort" — ich bin zweifelhaft, ob die gewöhnliche Deutung als „Konzert nach Art der Geiger aus England" das Richtige trifft; man beachte die damals allbeliebte Strophe Ph. Nicolais: „Gloria sei dir gesungen / mit Menschen- und englischen Zungen, / mit Harfen und mit Zimbeln schon / ... Wir sind Consorten / der Engel hoch um deinen Tron ..." Wollte Praetorius nicht vielleicht den Klang eines „Engelconsortiums" erproben?

[2]) „Der Himmel ist mein Vaterland." M. Altenburg, dem er die Erziehung seiner Söhne anvertraute, erweiterte die Devise zu einem Doppelhexameter, den er um das Titelbild seiner sechsstimmigen Choralintraden von 1620 schlang: Raptus amore chely patiens durissima vinco / nulla salus mundo, dulcis mihi patria coelum (Hingegeben der Liebe zur Leier besieg' ich das Schwerste, finde kein Heil in der Welt, mein süßes Daheim ist der Himmel).

2. Kapitel: Choral und Orgel vor Bach

Ein Jahrhundert, dem der größte Religionskrieg das Gepräge gab, mußte den geistlichen Dingen besondere Wichtigkeit beimessen. Fast noch schärfer trennend als die nationalen Grenzen legte sich die geistige Zollschranke der konfessionellen Unterschiede quer durch Deutschland. Herrschten unter den Evangelischen jene Streitigkeiten zwischen Lutheranern und Reformierten, die einem P. Gerhardt das Leben verbitterten, und innerhalb des Wittenberger Bekenntnisses allerlei Spitzfindigkeiten, um deren Austrag etwa der Vater des M. Praetorius viel gelitten hat, während am Jahrhundertende die Differenzen zwischen Orthodoxie und Pietismus musikalisch belangreich werden sollten, so blieb doch die Hauptwasserscheide jene zwischen Protestanten und Katholiken. Äußerlich betrachtet hatten diese Parteien damals musikalisch noch mehr Gemeinsamkeiten als später, da das vielfach auch noch bei den Neugläubigen herrschende Latein[1]) die Verwendung so manches Messensatzes, Magnificats, Tedeums, so mancher Hymne und Motette in beiden Riten zuließ; die innere Gegensätzlichkeit ging jedoch, durch den Grimm der Kriegsnöte geschürt, wesentlich tiefer als im 18. Jahrhundert, wo aufklärerische, humane Bestrebungen beiderseits den Blick auch auf die überkonfessionellen Gemeinsamkeiten lenkten. So erklärt sich der rege künstlerische Austausch Norddeutschlands mit Schweden (Düben, G. Weber, Buxtehude, Ritter, Kremberg, Scheibe, Agrell), mit England (Baltzer, Pepusch, Händel), mit Dänemark (Schütz, E. Förster jun., Ph. Krieger, Voigtländer, Keiser), während englische Geiger bis nach Stuttgart und Dresden hin, Schüler der niederländischen Organistenschule von Hannover bis Danzig vorübergehend herrschend wurden und Sachsen-Thüringer wie Eccard und Albert leichter ins ferne Ostpreußen als etwa ins katholische Böhmen vordrangen. Nur die paar großen Virtuosen passierten frei durch alle Linien. Für den Hamburger Mattheson lagen Wien und München genau so auf der „Castratenlandkarte" wie Rom und Neapel, rechneten eben schlechthin zu „jenseits von Protestantien". So sehr wir vom Standpunkt deutscher Einigkeit solchen Zwiespalt beklagen dürfen, so verdanken wir ihm doch auch wieder jene fabelhafte Spannweite der tonkünstlerischen Sprachen, die im gleichen Jahrhundert und im gleichen Volkstum die Welten Bachs und Händels sowie die der Wiener Klassiker nebeneinander ermöglicht hat.

[1]) Das Hallische Stadtgesangbuch z. B. enthielt noch 1711 viele lateinische Gemeindelieder.

Das Deutschland des 17. Jahrhunderts betrachtete die Kirchenmusik noch als die eigentliche Tonkunst, die weltliche nur als einen Nebenzweig, und gönnte daher lange dem Viadana mehr Einfluß als dem Caccini[1]). Der glühende Eifer der Gegenreformatoren trieb das katholische Volk ebenso in die Kirchen wie der Kriegsdruck die Protestanten, und hier betrachtete man die Bestellung würdiger Kirchenmusik noch als Angelegenheit der gesamten res publica, nicht als Sache der später gern musikfaulen Konsistorien, wie in den Niedergangszeiten des kommenden Jahrhunderts. Noch zehrte das ganze Volk an der guten Chorschulung der Humanistenepoche, noch war neben der Bibel das Gesangbuch der allgemeinste Geistesbesitz aller Stände, Gottesdienst und heilige Tonkunst nahmen unvergleichlich größeren Raum im Leben jedes Einzelnen ein als heute. So blieb das evangelische Kirchenlied noch lange nach dem Abblühen der Cantus firmus-Periode dank der neuen Konzertier-, Variationen- und Ostinato[2])-Kunst eine Hauptkraftquelle deutscher Musik, während das weltliche Volkslied auf rund 200 Jahre ziemlich in den Hintergrund trat. Dem Heldenzeitalter des evangelischen Chorals bei den Protestanten (Luther, Speratus, Eber, N. Hermann) und den Calvinisten (Zwingli, Blaurer, Zwick) folgte ein etwas ruhigeres Strömen, dem aber doch herrliche Stücke wie V. Herbergers „Valet will ich dir geben" (Fraustadt in Posen 1613 mit Singweise von Melchior Teschner), Chr. Krolls „Herzlich tut mich verlangen" (Sprottau 1599), Joh. Leons „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" entwuchsen[3]). Gleichwertig schließen sich vier Gedichte von Unbekannten an, „Aus meines Herzens Grunde" (Hamburg 1592), „Christus der ist mein Leben" (1609, die Melodie von M. Vulpius, dem auch diejenige zu Stockmanns „Jesu Leiden" zugeschrieben wird), „Ach Gott und Herr" (1613) und „Freu dich sehr, o meine Seele" (1620). L. Helmbold mit „Von Gott will ich nicht lassen", Tobias Kiel (1620) mit „Herr Gott, nun schleuß den Himmel

---

[1]) E. Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate S. 209 ff.

[2]) Basso ostinato = „eigensinniger Baß" ist ein beharrlich immer wiederholter Motiv- oder Themengedanke in der tiefsten Stimme, über den die Oberstimmen mehr oder minder frei fantasieren. Wird der hartnäckige Gedanke transponiert oder sonst irgendwie abgewandelt, so spricht man von einem Basso quasi ostinato (vgl. H. Riemann in der Liliencronfestschrift 1910 S. 193 ff.).

[3]) W. Nelle, Geschichte des deutsch-evangelischen Kirchenliedes [2] 1909 S. 71 ff. Die Angaben der Melodisten meist nach J. Zahn, Die Melodien des evangelischen Kirchenliedes (6 Bde. 1888—93).

auf" (Singweise von M. Altenburg?[1])), Ph. Nicolai zugleich als vermutlicher Komponist mit „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Unna 1592) formten Muster ihrer Gattung.

Der dreißigjährige Krieg lieferte reichste Gefühlsantriebe für die neue aufblühende religiöse Lyrik und damit auch für die Musik. Der Schlesier Joh. Heermann dichtete 1630 „O Gott, du frommer Gott" und „Herzliebster Jesu", der Coburger M. Meyfart 1626 „Jerusalem, du hochgebaute Stadt"[2]), J. H. Schein dichtete und sang 1628 „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'", woher J. Schefflers „Mir nach! spricht Christus unser Held" die schöne Melodie gewann. 1630 entstand in Rinteln J. Stegmanns „Ach bleib mit deiner Gnade", zu Eilenburg lang vor dem Freudentag von Münster und Osnabrück Martin Rinckarts Tischgebetlein „Nun danket alle Gott". Immer deutlicher spiegelt sich der Stilwandel der Zeit auch im Kirchenlied: es verliert den monumental-unpersönlichen Volksliedcharakter mit seinen gothisch-rücksichtslosen Härten, wird kultivierte Ich-Lyrik voll subjektiver Erlebniswerte und geht musikalisch genau entsprechend vom alten Chorlied zur monodischen Generalbaßarie über, die dann gewissermaßen gleichnishaft wieder auf's Massenunisono mit Orgelbegleitung übertragen wurde. Die für solche Umbesetzung notwendige Vereinfachung der Singweisen (Dekolorierung und Isometrie) galt den Komponisten durchaus nicht als Denkmalsschändung, wie die diesbezüglichen Notenanweisungen des noch von Bach geschätzten[3]) Lüneburgers Chr. Flor (1662) schlagend beweisen[4]) — modernen streitbaren Polymetrikern zur Nachachtung[5])! Zu diesem neueren Liedertyp gehören P. Flemings edles Reiselied „In allen meinen Taten" und sein Liebesgesang „Ein getreues Herze wissen", aus dem Königsberger Kreise V. Thilos „Mit Gott, ihr Menschenkinder", H. Albert mit „Gott

[1]) Winterfeld (Evangelischer Kirchengesang II 85) äußert sich zweifelhaft, dagegen gesteht ihm L. Meinecke (Sbd. IMG. V 13 ff.) diese samt 16 anderen, darunter „Aus Jacobs Stamm" zu, streitet ihm aber wieder jene von „Verzage nicht, du Häuflein klein" ab.

[2]) Da die heute übliche Melodie 1663 erstmals auftritt, dürfte sie kaum von M. Franck stammen, dem sie gern zugeschrieben wird. Von diesem eine andere Melodie in Reimanns geistlicher Sammlung II Nr. 37, eine weitere im Kaiserliederbuch für gemischten Chor Nr. 14.

[3]) Wolffheim im Bachjb. 1912 S. 56.

[4]) Winterfeld (Evangelischer Kirchengesang) II 416 ff., Beispiele Nr. 162, 163.

[5]) Der Hauptausgleicher ist übrigens nicht erst W. K. Briegel, sondern schon J. Crüger gewesen, vgl. Zahn a. a. O. VI 259.

des Himmels und der Erden"[1]) und „Einen guten Kampf hab' ich", Simon Dach mit „Ich bin ja Herr in deiner Macht". Der Schlesier A. Apelles von Löwenstern dichtete und setzte[2]) an die dreißig geistliche Lieder meist in antiken Rhythmen, z. B. „Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde", wovon sieben noch von Bach harmonisiert worden sind[3]), sein Landsmann Georg Joseph vertonte 1657 die wichtigsten Lieder des Angelus Silesius, die aber teilweise schon in's katholische Gebiet hinübergreifen[4]).

Johann Rist, den Pastor zu Wedel (Elbe), Gründer des Elbschwanenordens und „Organisator des deutschen Parnasses", bestimmten persönliche Musikliebe und zielsicheres Selbstbewußtsein, die Melodierung seiner Gedichte nicht dem Zufall zu überlassen, sondern planvoll den besten Talenten nah und fern zu übertragen: zumal der Hamburger Geiger J. Schop fand mit den Weisen zu „Lasset uns den Herren preisen" (=„Sollt' ich meinem Gott nicht singen" von Gerhardt), „O Ewigkeit du Donnerwort", „Werde munter, mein Gemüte" und „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" (sämtlich 1641 bis 42) für Rist's pathetische Muse die rechten Töne; auch Selle, Hammerschmidt[5]), Staden, J. Flor usw. waren erfolgreiche Beiträger, mit denen Rist freilich oft Kämpfe auszuführen hatte. Denn wenn z. B. Flor durch Erweiterung des Tonartenkreises bis Desdur und Fismoll und mancher andere durch gewählte Melodieführung dem höheren Kunststreben in der Hausandacht zu genügen suchte, war Rist's verständliches Ideal denkbarste Schlichtheit. Daß der Erfolg derartiger Volksliedunternehmungen trotz rastloser Bemühung und erster Hilfskräfte nicht immer zu erzwingen ist, zeigt der Umstand, daß von Rist's reichem Liederbe sich kaum der fünfzehnte Teil auch nur ins 18. Jahrhundert hinübergerettet hat. Zum Hamburger geistlichen Lied rechnet endlich als ein Hauptstück „Wer nur den lieben Gott läßt walten", das der in Mühlhausen (Th.) geborene, 1661 in Weimar als Achivrat verstorbene Georg Neumark, ein wackerer Gambist, 1657 unter Freudentränen in Hamburg sang, als das unverhoffte An-

[1]) Die zunächst im $^3/_4$ Takt stehende, stark koloriente Urform z. B. bei Winterfeld II und bei Reimann (Geistliche Lieder II Nr. 47).

[2]) Breslauer Gesangbuch von 1644; vgl. auch bei J. Plaß, Der Rhythmus unserer Kirchenlieder, das Kapitel über Odenversmaße.

[3]) Winterfeld II Nr. 39—43, drei Stücke bei Reimann, Geistliche Lieder II Nr. 48—50.

[4]) Ein Beispiel bei Reimann, Geistliche Lieder III Nr. 61.

[5]) Z. B. bei Reimann, Geistl. Lied III Nr. 59 „Ich will den Herren loben".

gebot einer schwedischen Sekretärstelle ihn aus höchster Bedrängnis rettete[1]).

Das Höchste im frühbarocken Kirchenlied lieferte Berlin durch den seltenen Zweibund des Dichters Paul Gerhardt und des aus Guben stammenden Musikers Johann Crüger (1593 bis 1662[2])), den Winterfeld nicht ganz zu Unrecht wegen seiner Melodiensüße einen Geistesschüler J. H. Scheins genannt hat. 1640 treten seine Singweisen zu „Herzliebster Jesu" und „Von Gott will ich nicht lassen", 1647 zu „Nun danket alle Gott", zwei Jahre danach zu „Herr, ich habe mißgehandelt" und „Schmücke dich, o liebe Seele" (beide von J. Franck) hervor, während er 1653 zu des gleichen Dichters „Jesu meine Freude" und zu „Jesu meine Zuversicht"[3]) die unvergänglichen Töne fand. Sein Hauptwerk auf diesem Gebiet, die Praxis pietatis melica, brachte es zwischen 1658 und 66 bereits auf zwölf Auflagen und blieb noch über Freylinghausen (Halle 1704) hinaus das Lieblingsgesangbuch der Berliner[4]). Volle 18 Melodien von ihm zu Gerhardt'schen Texten leben noch heut im Kirchengesang, und es könnten noch mehr sein, hätten es nicht die Gemeinden aus Bequemlichkeit vorgezogen, wo Gerhardt ältere Strophengrundrisse verwendet, auch die alten Melodien zu übernehmen[5]). Doch ist Crügers Namen mit Gerhardtschen Perlen wie „Auf auf, mein Herz, mit Freuden"[6]), „Zeuch ein zu deinen Toren", „Fröhlich soll mein Herze springen", „Sei mir tausendmal gegrüßet" (auch für J. Heermanns „Zion klagt mit Angst und Schmerzen") dauernd verbunden, während sein Nachfolger Ebeling für die Singweisen zu Gerhardts „Warum soll ich mich denn grämen", „Die güldne Sonne", „Nicht zu traurig, nicht zu sehr" ver-

[1]) Winterfeld II 292 nach einer Geschichte des Palmenordens von 1744.

[2]) Die Biographie von E. Krückeberg (Bückeburger Veröffentlichung) steht leider immer noch aus. Nach weiten Studienreisen seit 1615 Hofmeister in Berlin, dann Wittenberger Theologiestudent, wirkte er seit 1622 als Nikolaikantor und Lehrer am Grauen Kloster in Berlin. (Über seine geistl. Konzerte vgl. das nächste Kapitel).

[3]) Der Text wird wohl mit Unrecht der brandenburgischen Kurfürstin Luise Henriette zugeschrieben.

[4]) Für eine Stimme mit Continuo, doch bringt der Anhang auch die Mittelstimmen, um nach alter Chor- wie neuer Solomanier ausgeführt werden zu können.

[5]) So singt man „Wie soll ich dich empfangen" und „Ist Gott für mich" auf die Weise „Valet will ich dir geben"; „O Haupt voll Blut und Wunden" auf Haßlers „Mein Gmüt ist mir verwirrt"; „Nun ruhen alle Wälder" gleich Flemmings „In allen meinen Taten" auf Isaacs „Innsbruck, ich muß dich lassen"; „Wir singen dir, Immanuel" auf N. Hermanns „Erschienen ist der herrlich' Tag"; „Ein Lämmlein geht" auf „An Wasserflüssen Babylon" usw.

[6]) Bei Reimann, Geistlich. Lieder III Nr. 56.

antwortlich zeichnet[1]). Auch der Berliner Jakob Hinze („Warum soll ich mich denn grämen", „Gib dich zufrieden") ist wegen seiner Vertonung sämtlicher Gerhardtschen Lieder mit Ehren zu nennen, nähert sich aber durch die Besetzung mit 4 Vokal-, 2 Instrumentalstimmen und Continuo schon mehr dem geistlichen Konzert; endlich dichtete der Berliner Rektor Schirmer im Ton des Morgensternliedes den frischen Pfingstgesang „O heil'ger Geist, kehr bei uns ein". Nennen wir noch vom Jahrhundertende J. R. Ahles Weisen zu Clausnitzers „Liebster Jesu, wir sind hier" und zu Burmeisters „Es ist genug"[2]), Keymanns „Meinen Jesum laß' ich nicht" mit J. Ulichs Melodie (1674), die letzterhand von G. C. Strattner überarbeitete meisterliche Melodie[3]) zu J. Neanders „Lobe den Herren (1691) und diejenige Adam Dreses zum eignen Gedicht „Seelenbräutigam" (1698), während Rodigasts „Was Gott tut, das ist wohlgetan" von manchen im musikalischen Teil J. Pachelbel zugewiesen wird, so ergibt sich das siebzehnte Jahrhundert als die Wiege für den weitaus größten Teil des noch heut lebenden Liedergutes der evangelischen Kirche. Mag man mit Recht sagen, daß die Produktion damals durchschnittlich mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen sei — man berechnet die deutschen Kirchenmelodien jenes Zeitraums auf rund zehntausend! — so gibt es doch kaum einen höheren Ruhmestitel für diese oft über die Achsel angesehene Epoche, als daß ein verhältnismäßig so reicher Anteil von Gesängen dank wahrer Innigkeit und Gefühlstiefe die scharfe Probe 2—300jährigen Gebrauchs überstanden hat. Nur schade, daß die musikalische Urheberschaft meist weit weniger gesichert ist als die textliche, weil hierin die wichtigsten Gesangbücher der Zeit[4]) sich ausschweigen oder phantastisch widersprechen, so daß die moderne Kritik dieserhalb fast überängstlich hat werden müssen.

---

[1]) „Ich steh' an deiner Krippe hier" bei Reimann, Geistliche Lieder III Nr. 64.

[2]) In zwei Fassungen im Kaiserliederbuch für gemischten Chor Nr. 23.

[3]) Drei schöne Stücke von ihm bei Reimann, Geistliche Lieder IV Nr. 81—83.

[4]) Außer den schon erwähnten Sammlungen von Rist, Crüger, Eccard-Stobaeus, Freylinghausen usw. besonders: Hamburgisches Melodeienbuch von H. und J. Praetorius, J. Decker und D. Scheidemann (1604); J. H. Scheins Leipziger Cantional 1627; Schütz, C Beckerscher Psalter 1628; Gothaisches Cantional 1647—51; Erfurter Gesangbuch 1663, Nürnbergisches Gesangbuch 1676, Neues Leipziger Gesangbuch von G. Vopelius 1682; Lüneburgisches Gesangbuch 1686 (enthält 2000 Nummern); Darmstädter Cantional von Briegel 1687; Stuttgarter Gesangbuch von 1691; Großes Cellisches Gesangbuch 1696 usw.

Weit weniger bunt ist das Bild des Kirchengesangs bei den Reformierten, wo fast ausschließlich der Lobwassersche Psalter teils mit den Tonsätzen von Goudimel, teils denen des Bailers S. Mareschal benutzt worden ist, während der gutgemeinte landesväterliche Versuch Landgraf Moritz des Gelehrten von Hessen-Cassel (1612), für die 24 nach geliehener Melodie gesungenen Psalmlieder besondere, selbstverfaßte Singweisen zu erzwingen, zwar Bilderstürme und Kirchenflucht erregt, aber nur in wenigen Fällen zum Ziel geführt hat. Das katholische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, dem besonders Abt David Gregor Corners Gesangbücher[1]) die vortreffliche Grundlage boten, stand begreiflicherweise in weit loserem Zusammenhang mit dem offiziellen Gottesdienst und der Figuralmusik als bei den Protestanten — es blieb mehr geistliches Volkslied[2]).

Von wesentlichem Einfluß nicht nur auf die kirchendienstliche Praxis, sondern auch auf die melodisch-rhythmische Gestaltung der protestantischen Choralmelodien wurde der Übergang der harmonischen Begleitung von der Kantorei auf den Organisten, wodurch nun (Hamburger Melodeienbuch 1604) „auch ein jeder Christ seine schlechte Laienstimme nur getrost und laut genug erheben und also nunmehr nicht als das fünfte, sondern als das vierte vnd gar fügliche Radt den Musicwagen des lobes vnd preises Göttlichen Namens mit fortziehen helfen" könne[3]). In Danzig wird die Orgelbegleitung zum Liedgesang erst 1633 üblich[4]), und wenn S. Scheidt sie auch 1649 „schon von vielen Jahren gebräuchlich" nennt[5]), so veröffentlicht er doch erst 1650 das erste ausgesprochene Choralbegleitungsbuch für Organisten, während diese bis dahin ihren Part konzertmäßig nach dem Chorbaßheft improvisiert hatten[6]). Scheidts genanntes Görlitzer Tabulaturbuch kennzeichnet in eigentümlicher Weise den Übergang von der alten kontrapunktischen zur neuen monodischen Zeit, da er versucht, die polyrhythmischen Melodiefassungen im Sopran zu bewahren, während die Begleitharmonie dazu durch

[1]) Vgl. über ihn die Studie von Johandl, Archiv für MW. II 447 ff.

[2]) Vgl. Bäumkers reiche Erträge (Das deutsch-katholische Kirchenlied) zumal aus rheinischen Gesangbüchern. Hauptstücke dieser Zeit sind etwa „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" (1637, als Duett bei W. Berger, als Chor im Kaiserliederbuch), das deutsche Stabat mater „Christi Mutter stund vor Schmerzen" (1631), „In Schwarz will ich mich kleiden" (1638), alle in Reimanns Geistlichem Lied II.

[3]) Sbd. JMG. II 91.

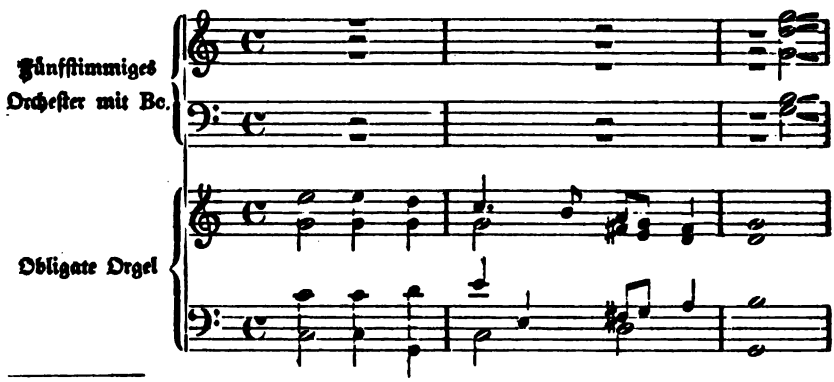
[4]) Vj f. MW VII 416.

[5]) Zahn VI 181.

[6]) S. Th. Staden 1637 im Vorwort zu seiner Neuausgabe der Haßlerschen Kirchengesänge. Auch Schein's Cantional (1627) bietet Bezifferung „für die Organisten, Instrumentisten und Lautenisten".

schlichteste Isometrie gewissermaßen den Takt schlägt. So reizvoll frei hierbei die Singweise oft über dem Akkordgrunde schwebt, mußte der geistreiche Versuch doch ohne Nachfolge bleiben, weil der Orgel zu geringe Akzentkraft für die ihr zugedachte Aufgabe innewohnt — die dem Massenunisono angemessene Silbengleichheit setzte sich mit dem Aufkommen bloßer Orgelbegleitung überall rasch durch[1]).

Daß man andererseits auf die hundertjährige Verquickung von Kirchenlied und Figuralmusik nicht mit einem Schlag verzichten mochte, erklärt die reiche Auswirkung des Chorals[2]) nach der Seite der Instrumentalkunst[3]). Wichtig sind da besonders die schönen sechsstimmigen Choralintraden des M. Altenburg von 1620, der 14 evangelische Hauptlieder und 2 Canons (wider die Neider) als textierte Massencantus firmi[4]) mit Orchester durchführt; einzelne überschreibt er „Musicalische Frölichkeit" oder „christl." bzw. „geistl. musicalische Freude". Ebenso im dritten Teil seiner Kirchen- und Hausgesänge (1621) ein Konzert über „So wie sich fein ein Vögelein" (7. Strophe von „Ach Gott und Herr") sowie über das Lutherische Schloß:

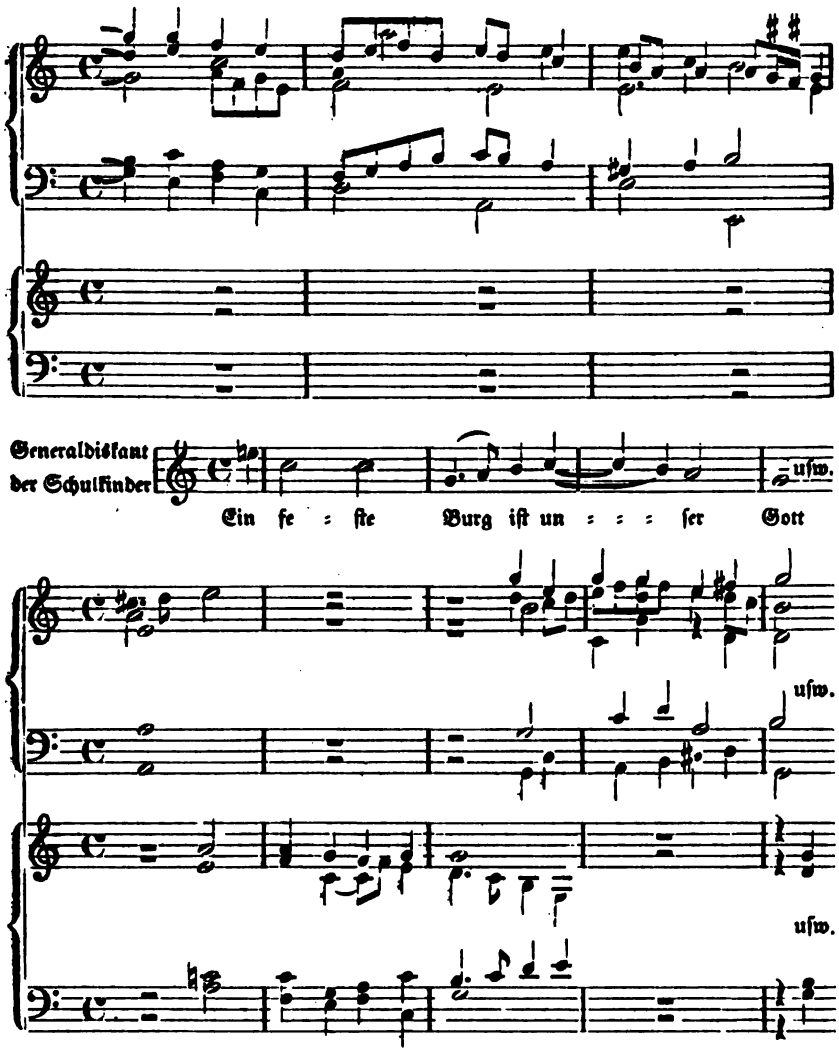


[1]) Daß noch 1758 im Brandenburgischen strophenweises Verstummen der Orgel beim Gemeindegesang häufig war, rügen Marpurgs Beiträge IV 194 wegen des dadurch meist entstehenden Detonierens.

[2]) Sogar in die frühdeutsche Oper griff er über: in Stadens Seelewig (1644) geht der Gesang der Sinnigunda „Die schwanke Nachtigal" ausdrücklich über das „Totenlied" „Wann mein Stündlein vorhanden ist" (Schmitz in der Liliencronfestschr. 1910 S. 263).

[3]) Vorgänger sieht Riemann (Hdb. II 1 S. 134 ff.) schon im Leipziger Mensuralkodex 1494; doch ist es nicht recht überzeugend, wenn er Haßler'sche und M. Praetorius'sche Cantus firmus-Choräle mit der neuen Ostinato-Kunst zusammenstellt (Hdb. II 2 S. 364), während sie offenbar noch in der alten Motettenbearbeitung J. Walters und Rhaws wurzeln. Über die Beispiele von M. Agricola um 1540 s. Bd. I S. 430.

[4]) Das Vorbild lieferte wohl die Uranochorodia seines Freundes M. Praetorius (1613), „auff 2, 3 und 4 Choren zu gebrauchen also, daß auch das gemeine Volk in der Kirchen den Choral zugleich mit drein singen kann".



Ähnlich bemerkenswert sind aus S. Scheidts Cantiones 8 vocum (1620) In dulci jubilo für Chor mit 2 obligaten Cornetten ohne Kontinuo sowie „Komm heil'ger Geist" für zwei vokale Soprane und zwei instrumentale Bässe — Mischbildungen zwischen Choralmotette [1]) und geistlichem Konzert; ähnlich weist der Stuttgarter Ulr. Steigleder in 40

[1]) In ihr blühten noch die alten Quodlibetkünste: so vereinte der in Schlesien wirkende Schwarzburger J. Göldel sämtliche Lutherischen Katechismuslieder in einem Quintettsatz (Winterfeld II 14; auch im Neudruck von Praetorius' Syntagma III 238 ff.

Variationen seines Tabulaturbuchs (1627) über „Vater unser im Himmelreich" den Cantus firmus abwechselnd der Geige und dem Fagott zu[1]. Johann Staden besetzt 1625 die 2. Strophe von „Jesus Christus unser Heiland" mit einer Tenorstimme, gegen die Violine und Viola bastarda spielfreudig konzertieren, ebenso die 4. von „Christ der du bist" mit Solotenor und drei Streichern. Auch reine Streicherbearbeitungen von Chorälen begegnen, so eine Variationenreihe von W. Brade über einen Choralostinato, so A. Kühnels 10. Gambensonate über „Herr Jesu Christ du höchstes Gut"[2], D. Beckers Gambentrios, A. Strungks verschollene „Sonaten über die Festgesänge" (Violinübung 1690), Seb. Bachs C-dur Fuge für Violine ohne Baß über „Komm heil'ger Gott" und noch so manches Werk, dessen Choralthema bisher nur nicht sicher wiedererkannt worden ist. Aus der Natur des liturgischen Zusammenhangs wurde aber vor allem die evangelische Orgelmusik fortdauernd durch den Choral gespeist.

Hier sind englische Einflüsse bedeutsam geworden: Riemann weist auf Choralbearbeitungen des Fitz William Virginalbooks hin[3], einschlägige Kompositionen des Dr. John Bull sind in deutscher Orgeltabulatur bis nach Wien gewandert[4], später wurden uns die Meister der Parthenia (O. Gibbons, W. Bird) auf dem holländischen Umweg über Sweelingk samt gewissen Notationseigentümlichkeiten der Engländer übermittelt. Von Süden her fanden Ausstrahlungen venezianischer Orgelkunst (Merulo, Gabrieli, Guami) Niederschläge bei J. Paix[5], beiden Haßlers, Erbach, S. Lohet, J. H. Schein in ausgedehnten Ricercaren und freien Fantasien; auch hier konnte übrigens Sweelingk als Schüler Gabrielis und Zarlinos zum Mittler werden. Daneben darf eine gute innerdeutsche Überlieferung als weiterwirkend angenommen werden, der etwa die Choralvorspiele und variationsartigen Durcharbeitungen eines Joh. Stephani im Cellischen Tabulaturbuche von 1601[6] sowie das gleichaltrige Choralbuch beider Plötz aus Brieg[7] zuzurechnen sind, vor allem aber die höchst interessanten Choralbearbeitungen des Michael Praetorius aus den Jahren 1609 ff., welche die Melodien in wechselnden Größen-

[1] Beispiele bei Ritter, Orgelspiel I 151 f., II Nr. 87 ff.

[2] Einstein in Ztschr. IMG. VI 272.

[3] Hdb. II, 2 S. 363.

[4] Hofbibl. Hs. 17, 771 vgl. J. Wolf, Hdb. der Notationskunde II 33.

[5] Kinkeldey weist (Klavier und Orgel im 16. Jahrhundert S. 143) bei ihm auf zwei Canzoni francese von 1583 hin.

[6] Jetzt Berliner Staatsbibl. Hs. 21, 391, Beispiele bei Ritter II Nr. 72/73.

[7] Berliner Staatsbibl. Hs. 40, 056.

maßen und mit entschiedenem Sinn für Wirksamkeit und Klangschönheit durchführen[1]). Einen guten Überblick über den Stand der deutschen Orgelkunst zu Beginn des 17. Jahrhunderts, deren 53 Hauptmeister 1596 bei einer Orgelprobe zu Gröningen zusammengekommen waren[2]), gewährt die Tabulatur von Joh. Woltz[3]): der erste Band enthält die Orgelzurichtung von 85 lateinischen Motetten (53 von Italienern, meist Venezianern; 24 von den Deutschen Daser, Erbach, Haßler, Lechner, Aichinger, M. Franck usw., der Rest Süd-Niederländer wie Lasso und Ph. de Monte). Der zweite umfaßt Arrangements von 53 deutschen Kirchenliedern, darunter 23 Choralbearbeitungen H. L. Haßlers, 14 von M. Franck, 3 von M. Praetorius — der dritte 77 originale Orgelwerke, meist Fugen, die unkoloriert gedruckt sin, „damit man merke, wie eine Stimme in die andere so artlich und lieblich fugiere"; das Zierwerk fügte man aus dem Stegreif hinzu.

Gegenüber der etwas äußerlichen Diminutionspraxis der älteren deutschen Koloristenschule, der immerhin das Verdienst gebührt, die Orgeltechnik aus den Banden des Vokalstils befreit und die Fingergeläufigkeit gewaltig gesteigert zu haben, stellte die deutsche Schule des Amsterdamer Organisten Jan Pieterßen Sweelingk (1562—1621) die Orgelkunst wieder mehr unter den kirchlichen Zweck und in den Dienst hoher künstlerischer Aufgaben[4]). S. Scheidt, M. Schildt, H. Scheidemann, J. Praetorius und P. Siefert waren seine Hauptjünger.

Samuel Scheidt[5]) ist 1587 als Salinenmeisterssohn zu Halle (Saale) geboren, kam 1606 zu Sweelingk in die Lehre, wurde unter W. Brades Kapellmeisterschaft und des M. Praetorius Chorleitung „von Haus aus" Hoforganist des magdeburgischen Coadjutors in seiner

[1]) Spartiert von Gurlitt im Archiv f. MW. III 135 ff. mit Bild; einzelne wurden erstmals wieder von G. Deetjen (Barmer Bachverein) zum 300. Todestag des Meisters aufgeführt (Mschr. f. GD. und k. K. 1921 S. 139).

[2]) Ihre Namen bei W. Gurlitt, Praetorius.

[3]) Gedruckt 1617 in Basel, wo der alte S. Mareschall als letzter Überlebender der Koloristenzeit noch bis gegen 1640 für die Universitätsorgel komponierte.

[4]) M. Seiffert, J. P. Sweelingk und seine direkten deutschen Schüler, Vj. f. MW. VII 145 ff. und 397 ff. Ein noch unerkannter Sweelingkianer scheint mir der Berliner Georg Brücke, der 1616 (Sachs, Musik am Brandenburgischem Hofe S. 33 f.) ein Reisestipendium zum Organisten „Peters" nach Amsterdam erhielt. Sweelingk war mit John Bull befreundet und schrieb dem Stobaeus im fernen Königsberg das Hochzeitscarmen.

[5]) Vgl. A. Werner in Sbd. IMG. I und XIII. Über Scheidt Vokalwerke das nächste Kapitel, über seine Suiten 2. Buch, Kapitel 1.

Vaterstadt, bis er 1621 selbst den Titel eines „erzbischöflichen" Hofkapellmeisters erhielt. Als Freund von Schütz und Gevatter von Scheins zählt er mit diesen beiden zu den drei „großen S" seines Jahrhunderts, er war als Lehrer (z. B. von Adam Krieger) so gesucht, daß er den Unterricht oft brieflich erteilen mußte, da er anders seinen vielen Amtsverpflichtungen nicht nachkommen konnte. 1654 ist sein Todesjahr. Scheidts Hauptorgelwerk, die Tabulatura nova, war in der Handschrift noch deutsch intavoliert, im Druck von 1624 ist sie nach italienischer Art als Partitur vier realer Stimmen veröffentlicht[1]). Fantasie, Fuge, Toccata und Echo behandelt er hier in der Sweelingkschen Spielart dieser überwiegend venetianischen Formen, der Hauptton aber liegt auf der großzügigen Pflege der weltlichen und kirchlichen Variation, die nun nicht bloß in äußerlich aufgeklebter Kolorierung besteht, sondern kontrapunktisch von innen heraus sich entwickelt, so daß die Choralvariation liturgiefähig wird. Mag uns Heutige die Gründlichkeit, mit der oft ein Kirchenlied durch sämtliche Stimmen geführt wird, etwas pedantisch anmuten, so bleibt doch die Reinheit des Satzes bewundernswert, und die Zeitgenossen hat solcher Zyklus als neu und geistreich zweifellos höchst gefesselt[2]). Imponierendes Können entfaltet er zumal in den Fantasien (etwa der fuga quadruplex mit ihren schönen Steigerungen), sein Satz hält im Gegensatz zu der freieren Lauftechnik der gleichaltrigen Engländer und Holländer auf feste Stimmenanzahl, doch belebt er ihn durch Spielmanieren wie die imitatio violistica und Nachahmung des Orchestertremolos. Seine Motive führen nicht mehr zu Zufallsharmonien, sondern entfließen der zunächst vorhandenen Akkordfolge. Seine Registriervorschriften zielen auf scharfe Klangfarbenunterscheidung der einzelnen Stimmgattungen; ihre überraschende Modernität — z. B. häufige Verlegung einer vierfüßigen Melodiestimme ins Pedal und gebundenes Doppelpedalspiel — läßt sie noch heute als vorbildlich erscheinen[3]).

Melchior Schildt (1592–1667), Organist zu Wolffenbüttel, Kopenhagen und vor allem Hannover[4]), wo noch heute eine wohltätige Stiftung an ihn erinnert, hat trotz großer einstiger Berühmtheit nur

[1]) Neudruck von M. Seiffert als DTD. I (1892). Zehn Choralvorspiele daraus bearb. von W. Niemann (Breitkopf & Härtel), eine Choralfantasie in Straubes Alten Meistern des Orgelspiels (Edit. Peters) Drei Nrn. in Straubes Choralvorspielen (ebenda). Vgl. auch Weitzmann-Seiffert S. 110 ff.

[2]) Ein Stück wie der Passamezzo Nr 6 mit 12 Variationen wird auch heute noch als volkstümlich und liebenswürdig allseitig gefallen.

[3]) Schweitzer, J. S Bach, S. 37. Über sein Görlitzer Choralbuch siehe oben.

[4]) Neues zu seiner Biographie bot Th. W. Werner im Archiv II 356 ff.

geringe Schaffensspuren hinterlassen: je zwei Klavier- und Orgelstücke, deren Themen auf England zurückweisen, zeigen die Freistimmigkeit der Virginalisten. J. G. Walther rühmt seine Stegreifkunst, er konnte „nachdem es ihm gefällig, spielen, daß man lachen oder weinen müsse". Während Paul Sieferts Orgelsachen (er lebte 1586 bis 1666) aus einer Tabulatur des Wiener Minoritenkonvents noch nicht wieder zugänglich geworden sind, und das virtuose Schaffen des Jakob Praetorius (Sohn des Hieronymus, 1600—1651) ganz verschollen scheint, ist Heinrich Scheidemanns Bild als Orgelkomponist aus Lüneburger Tabulaturen wieder ziemlich deutlich geworden[1]): klar zeigen Pedalgebrauch und Manualwechsel, daß er nicht mehr auch ans Klavier, sondern nur noch an das Kircheninstrument denkt, für Kammermusikzwecke bleiben allein Fuga, Tanzvariation und Kanzone vorbehalten. Neben Sweelingk werden stellenweise bereits Frescobaldische Einflüsse merkbar, er ist technisch der ausgeprägteste Fortschrittler unter den deutschen Organisten seiner Zeit, wie vor allem eine hochbedeutende und harmonische geistreiche Fantasie über die auf- und absteigende chromatische Tonleiter beweist. Seine Choralvorspiele erfreuen durch rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen und reimen sich gut zu dem zeitgenössischen Gesamteindruck: „Scheidemann war freundlich und leutselig, ging mit jedermann frey und frölich um und machte nichts Sonderliches aus sich selber. Sein Spielen war eben der Art: hurtig mit der Faust, munter und aufgeräumt." Die Jahre 1596 und 1663 umgrenzen seine Lebensdauer, in Hamburg verwaltete er viele Jahre als Reinkens Vorgänger die Katharinenorgel, W. Fabricius, M. Weckmann und Chr. Bernhard waren seine Hauptschüler, auch zu den Ristischen Liederunternehmungen hat er mit zwei Melodiesammlungen beigetragen.

Jenseits des Sweelingkkreises herrschte in Deutschland überwiegend die italienische Richtung der Haßlerschule. Mit Drucken von E. Kindermann und dem Braunschweiger Christian Michel (beide 1645) stirbt die deutsche Orgeltabulatur aus, um nur noch gelegentlich handschriftlich[2]) verwendet zu werden, an ihrer Stelle setzt sich seit der Partitura seu Tabulatura italica (1631) des Dresdner Hoforganisten Joh. Klemme, eines Schülers von Erbach und Schütz, die italienische Notation durch, und mit Ulr. Steigleders (1590 bis 1635) urtümlich selbstradierter

[1]) Pirro, Buxtehude S. 48—54, bietet zahlreiche Notenbeispiele. Eine Nummer auch in Straubes Choralvorspielen alter Meister (Edit. Peters).

[2]) Z. B. aus Raumerparnis bei Seb. Bach.

Ricercar tabulatura (Stuttgart 1624) für Orgel auf zwei Systemen zu je fünf Linien zieht der Notenkupferstich in Deutschland ein.

Erasmus Kindermann (1616 bis 1655), der als Ägidienorganist zu Nürnberg wirkte, hat mit den bloß 23 Seiten seiner eben erwähnten Harmonia organica einen bedeutsamen Schritt auf der zumal durch Frescobaldis letztes Werk von 1635 betretenen Bahn zur endgültigen Trennung von Klavier- und Orgelliteratur weitergetan. Denn war bis dahin die Verwendung des Pedals meist bloßer Luxus geschmackvoller Interpreten gewesen, auf den bei Klavierausführung unschwer verzichtet werden konnte, so stellt er sich nunmehr mit nur auf dem Pedal ausführbaren, obligat behandelten Stimmen entschieden zur Orgelpartei[1]). Mit sehr tüchtigen, knappen Fugen über protestantische Choräle wird er zum Mittler zwischen Scheidt und J. Pachelbel, der über H. Schwemmer sein Enkel-Schüler werden sollte.

Der geniale Orgelspieler Girolamo Frescobaldi (1585 bis 1643) aus Ferrara, der in den Niederlanden die Freistimmigkeit und Variierkunst der Virginalisten studiert hatte und in Rom seit 1608 die Hohe Schule des Tastenspiels lehrte, auch mit seiner stark persönlichen Behandlung der Zeitmaße (tempo rubato) ein neues Zeitalter der Vortragskunst eröffnete, hat nicht nur auf Umwegen aus der Ferne, sondern bald auch durch einen großen Schüler unmittelbar auf Deutschland eingewirkt: durch Joh. Jak. Froberger (etwa 1605 bis 1667). In Halle a. S. angeblich als Kantorensohn geboren[2]), soll Froberger schon als Knabe durch einen musikverständigen schwedischen Gesandten nach Wien gebracht worden sein, wo er jedenfalls 1637 erstmals in den Rechnungen als Hoforganist auftritt. Im gleichen Jahr ging er mit kaiserlichem Stipendium auf vier Jahre nach Rom zu Frescobaldi, konvertierte dort und nahm 1641 bis 45 sowie 53 bis 57 wieder das Wiener Hoforganistenamt wahr[3]). Die Zwischenzeit füllte er mit Konzert-

[1]) Zwei Präambeln und eine Magnificatversette bei Ritter II Nr. 76 bis 78.

[2]) In Halle haben erneute Nachforschungen keine Spur von der Familie gezeigt. Da aber L. Lechners Stuttgarter Nachfolger Basilius Froberger (1575 bis 1637) (Sittard, Musik am Württembergischen Hof I 32 ff) sich 1605 Halae Saxon. natus nennt, so könnte dieser leicht der Vater gewesen sein und Joh. Jak. hätte danach seine erste Jugend in Stuttgart verlebt, was auch seine spätere Freundschaft mit einer württembergischen Herzogin erklären würde. Ein Simon Frobergk begegnet 1594 bis 1640 als Berliner Hoftrompeter (E. Sachs a. a. O S. 146), ein Paulus Frobergius advocatus schmückte 1613 Reymanns Lautentabulatur mit einem Lobgedicht, die vermutlichen anderen Söhne des Basilius F. treten oft in den Stuttgarter Akten auf.

[3]) Biogr. v. Fr. Beier in Waldersees Vorträgen Nr. 50 bis 60 (1884).

reisen aus, die ihn 1649 nach Dresden[1]), 1650 nach Brüssel[2]), zwei Jahre später nach Paris[3]) führten, wo eine nationalistische Musikzeitung ein ihm zu Ehren veranstaltetes Musikfest hämisch glossierte. Eine romanhafte Reise nach London, wo er nach Mattheson als Schiffbrüchiger den Kalkanten abgegeben haben soll, bis der Fußtritt des ergrimmten Hoforganisten zu einer ruhmvollen Erkennungsscene geführt hätte, wird ins Jahr 1662 (Hochzeit König Carls II.) verlegt. 1657 hatte Leopold I. Froberger mit dem gesamten Hofstaat Ferdinands III. abgedankt[4]), und der Meister mag schon damals zu seiner Gönnerin und Schülerin, Herzogin Sibylle von Württemberg in Héricourt bei Mömpelgart, übergesiedelt sein, die ihn dann zu Tode pflegte[5]). Frescobaldis freie Spielweise kehrt bei ihm wieder, denn der Kölner Organist Caspar Grieffgens sagt, er habe Frobergers Memento mori „von seiner Handt grif vor grif" gelernt, „denn wer die sachen nit von ihme Herrn Froberger sel. gelernet, sie unmüglich mit rechter discretion zu schlagen vermöchte". Das muß man sich bei der Betrachtung seiner Werke stets vor Augen halten, deren mächtige Nachwirkung man noch aus J. Adelungs Notiz erkennt: „Frobergern hat der selige Leipziger Bach jederzeit hochgehalten, ob er schon etwas alt." Als Orgelkomponist[6]) ist er zumal ob seiner kraftvollen Toccaten und Fantasien zu rühmen, deren phantastisch rollende Läufe und freiwechselnde Taktarten den großen Präludien Seb. Bachs sichtlich vorgearbeitet haben.

Innerhalb seiner zahlreichen, meist in Wien autograph erhaltenen Werke ist der Anteil der Klavier- und Orgelliteratur unschwer zu unterscheiden, da nur die Suiten klaviermäßig auf zweimal fünf Linien notiert stehen, während die Tokkaten, Fantasien, Kanzonen, Kapriccios und Ricercare (welch letztere beide bei ihm „Vorformen der klassischen Fuge" vertreten) entweder in realer Stimmenpartitur oder auf sechs und sieben Linien geschrieben sind. Außerdem wird hier mehrmals Pedal verlangt

[1]) Pirro (Buxtehude) datiert so die Begegnung mit Weckmann, die Matthesons Ehrenpforte sehr hübsch erzählt.

[2]) Notiz von L. Couperin (O. Fleischer in Vj. f. MW. II 18.)

[3]) C. Krebs in Vj. f. MW. X 232.

[4]) Damit entfällt die angebliche kaiserliche Ungnade (Weitzmann-Seiffert S. 170).

[5]) Ihr Brief an den Staatsmann C. Huygens: „[Sein Verlust] ist mir gewiß sauer genug ankommen und bin kein lachender Erb; möchte mir noch alls Herz und Augen übergehen, wenn ich bedenke, was mir mit ihm abgestorben... denn ihn die Leut wegen seines guten humors geliebet haben, ob sie eben seine Kunst nit verstanden." Sie setzte ihm auch einen „nit unfeinen" Grabstein.

[6]) Über Frobergers Klavierwerke 2. Buch, Kap. 1.

und wie bei Frescobaldi auf bestimmte gottesdienstliche Verwendungen hingedeutet. Frobergers Orgelwerke gehören harmonisch zum modernsten und reizvollsten, was das Jahrhundert des Frühbarock geschaffen hat, sie zeugen von Feuer und Größe [1]).

Gleichfalls zur Wiener Organistenschule rechnet Joh. Kaspar Kerll, der 1627 zu Adorf (sächs. Vogtl.) als Protestant geboren wurde, Schüler des Kaiserl. Kapellmeisters Giov. Valentini († 1649) in Wien und Carissimis in Rom wurde, dort mit Ath. Kircher und anderen Jesuiten umging, um schließlich gleich Froberger überzutreten. 1656 wurde er Vize- und drei Jahre später Hofkapellmeister in München als Nachfolger Porros und Kurf. Rat. 1664 verlieh ihm Leopold I., vor dem er nach Mattheſons Beschreibung gelegentlich der Frankfurter Kaiserkrönung ein glanzvolles Probespiel als Organist abgelegt hatte, den Reichsadel [2]). 1673 ist er „wegen eines von einem Italianer vnleiderlichen torto affrondirt zu Ihro Kays. May. nacher Wien gangen", amtete dort seit 1677 unter Beihilfe des jungen J. Pachelbel als Hoforganist zu S. Stefan und unterrichtete gleichzeitig G. Reutter sen. und J. J. Fux. Der erlittenen Türkenbelagerung gedenkt seine Messe In fletu solacium, nach dem Entsatz Wiens durch Joh. Sobieski zog er sich nach München zurück, wo er in bescheidenen Verhältnissen bis zu seinem Tode (1693) lebte. So selbstbewußt die Vorreden, so edel war das persönliche Benehmen des leidenschaftlich veranlagten Mannes, der etwa nach jahrzehntelangem Prozeß einen endlich erlangten Rechtsanspruch trotz eigner Bedürftigkeit den armen Weisen des alten Schuldners schenkte. Von seinen zahlreichen, später zu erörternden Werken kommen für die Orgel ein Teil seiner Toccate, Canzoni ed altre Sonate v. 1673, vor allem aber die meisterlichen Magnifikatversetten der Modulatio organica v. 1686 in Betracht. In seinen stets vortrefflichen, oft auch umfangreichen Arbeiten für das heilige Instrument verhält er sich zu Frescobaldi und Froberger bald als gelehriger Anhänger, bald als freier Fortentwickler der Form, dessen Themen noch bei Bach und Händel gelegentlich an-

[1]) Eine Eigentümlichkeit sind die vorzeichenlosen Läufe in Stücken selbst mit vielen Vorzeichen — offenbar führte Froberger sie glissando auf nur weißen Tasten aus und rechnete damit, daß das Ohr in der Geschwindigkeit die tonartfremden Stufen zurechthören werde — fürs Auge jedenfalls eine auffällige Altertümlichkeit und Eigenwilligkeit.

[2]) Die Urkunde neugedr. in DTB. II, 2 S. XXXIII. Auswahl seiner Werke in DTB. II, 2 und DTÖ XXV 2. Vgl. auch Botsliber in Sbd. IMG. VII 634 ff. Eine d-moll-Passacaglia mit eigentümlichen liegenden Mittelstimmen und ganz prachtvoller Steigerung in Straubes Alten Meistern.

klingen[1]) — zu seinen hübschesten, echt barocken Einfällen gehört ein gleichwohl für die Kirche bestimmtes Kuckuckskapriccio[2]).

Einen Höhepunkt und vorläufigen Abschluß der Wiener Orgelschule jener Zeit bietet der Apparatus musico-organisticus (1690) des Georg Muffat[3]), der zumal innerhalb der Tokkate auf mustergültige Art das Gleichgewicht zwischen fantastischer Freiheit (Frescobaldi) und dem Hang nach kanzonenartig festerer Formung (Froberger) herstellte: durch mehrfache Takt- und Zeitmaßwechsel und klug geordnete Gegensätze zwischen ariosen, deklamatorischen und Passagenstrecken gewinnt er bei starker Einheit des Stimmungskolorits Gebilde, die nicht nur eine Durchgangsstation, sondern einen selbständigen Höhepunkt der Tokkatenentwicklung darstellen. Wie in all seinen Werken hat er auch hier französische und italienische Einflüsse mit der deutschen Tonsprache voll befriedigend verschmolzen[4]).

Als getreuer Schüler Kerlls verdient noch der aus einer Münchener Familie 1663 zu Zabern geborene F. X. A. Murschhauser († 1738) Erwähnung, der langjährige Chorleiter der Münchener Frauenkirche[5]). Neben den Magnikatversetten seines op. 1 (Octitonium novum organicum 1696) kommen besonders die großen Fugen des Prototypon longo-breve in Betracht — als edler, lebhafter Geist stellt er sich an Prunk und Würde des Jesuitenbarocks neben seinen Kammermusikkollegen dall' Abaco.

Kehren wir von Baierns Hauptstadt über Augsburg, das in dem Oberpfälzer Johann Speth (Ars magna consoni et dissoni, Sammelwerk? 1693) einen hervorragenden Domorganisten und Tokkatenkomponisten besaß[6]), nach Nürnberg zurück, wo kleinere Geister, wie Schwemmer, Wecker, Schultheiß das Erbe Kindermanns bürgerlich-wohlanständig behütet hatten, so ging 1653 unter ihnen ein helles Licht auf: der aus Wun-

[1]) Weitzmann-Seiffert I 188.

[2]) Auch neugedr. im Kunstwart Jg. 17.

[3]) Geboren um 1645 aus schottischem Emigrantengeschlecht zu Schlettstadt (Els.), mehrjähriger Schüler Lullis in Paris, bis gegen 1675 Organist in Molsheim, dann in der Umgebung Leopolds I., studierte noch als erzbischöfl. salzbg. Organist bei Pasquini in Rom und vertauschte die Orgelbank, die er in Passau seit 1687 inne hatte, 1690 mit dem dortigen Domkapellmeisterposten. Neuausgabe s. Orgelwerke v. Farrene u. v. S. de Lange. Eine Toccata und eine Passacaglia in Straubes Alten Meistern.

[4]) Ein Muffatzitat in Händels Esther bei Weitzmann-Seiffert I 193.

[5]) Neudruck seiner Orgelwerke in DTB. XVIII (Seiffert). Dem modernen Organisten seien besonders die Arpeggiata S. 133 und die Toccate S. 170 empfohlen.

[6]) Beispiele bei Ritter, Orgelspiel II Nr. 94 und in Fr. Commers „Komp. f. d. Orgel aus dem 16. bis 18. Jahrhundert".

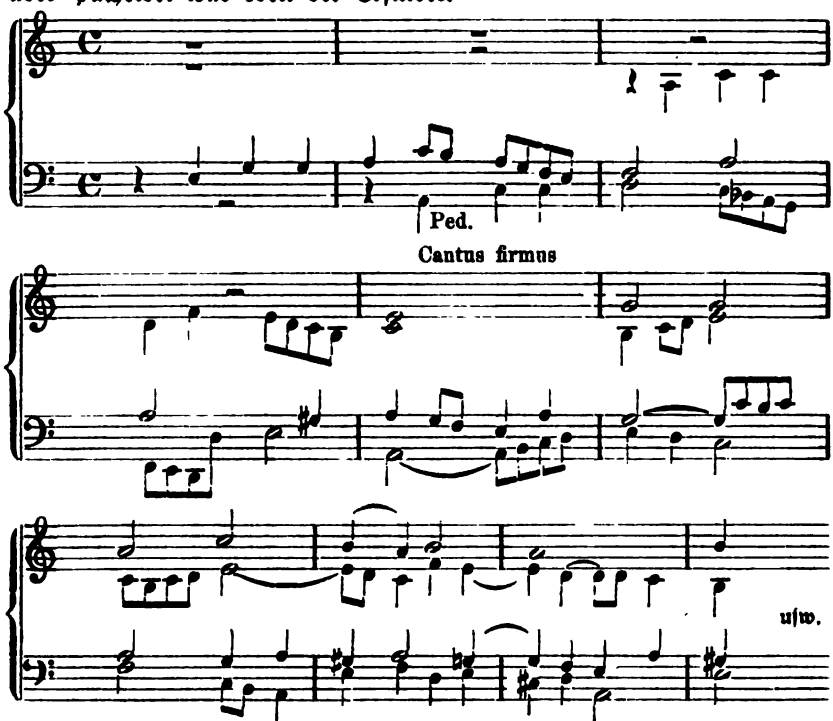
siedel stammende, in Nürnberg geborene und gestorbene Joh. Pachelbel, der nach Studienjahren in Altdorf und Regensburg 1672 Vikar der Wiener Stephansorgel und Schüler Kerlls wurde, ohne daß dieser Unterricht doch stärkere Spuren in seinen Werken hinterlassen hätte als eine allgemeine Stärkung des Formgefühls, die den in der fränkischen Suite Aufgewachsenen zu Frescobaldis Arbeiten hinführte. Nach kleineren mitteldeutschen Anstellungen erhielt er 1677 den Eisenacher Hoforganistenposten (D. Eberlin war Hofkapellmeister; der Stadtpfeifer Ambrosius Bach, Sebastians Vater, wurde sein Freund), und die Berufung an die Erfurter Predigerorgel im nächsten Jahr brachte ihn, der viele Thüringer Schüler gewann, mit den bedeutenderen frühen Bachs in noch nähere Berührung: es wurde von geschichtlicher Wichtigkeit, daß in die künftige Heimat Johann Sebastians und Händels statt der hier noch immer herrschenden, formalistischen Richtung Scheidts die mehr poetisierende Schreibweise Süddeutschlands gelangte. 1690 ging Pachelbel nach Stuttgart, bereits nach zwei Jahren verschlug ihn Kriegstrubel nach Gotha; einen Ruf nach Oxford, der für seine bereits europäische Berühmtheit zeugt, schlug er aus, um von 1695 bis zu seinem Tode (1706) die heimatliche Sebaldusorgel zu spielen[1]).

Klavier- und Orgelwerke sind bei ihm inhaltlich nicht immer klar zu scheiden; gehören ersteren trotz der Choralthemen wohl die „Musikalischen Sterbensgedanken" (vier Variationsreihen, auf den Pesttod seiner Familie 1683) an, tragen also den Kirchenstil ins Haus, so letzteren sicherlich die acht „Choräle zum Präambulieren" (1693) und das vermutliche Spätwerk der ihrerzeit nur hs. verbreiteten Magnifikatfugen. In der Tokkate[2]) hat Pachelbel jene nachmals von J. S. Bach zum Sieg geführte Motiveinheitlichkeit hergestellt, die seinen Arbeiten dieser Art die schlichte Größe und Wirksamkeit verleiht. Seine Fugen sind kontrapunktisch ebenfalls einfach, verzichten noch auf so manches Kunststück der nächsten Generation, bestricken aber durch die geschmeidige Gesanglichkeit der Kontrapunkte, die schönen, geistvollen Themen, die gern in vier Stimmen nacheinander einsetzen, wenn das Stück dann auch oft nur dreistimmig weitergeht, und durch die sozusagen kammermusikmäßige Frische der umfänglichen Zwischensätze. Seine Hauptbedeutung aber

[1]) Biogr. u. Neudr. in DTÖ. VIII 2 (Botstiber, Magnificatfugen) u. DTB II 1 (Sandberger und Seiffert, Klavierwerke). Drei große Orgelstücke in Straubes Alten Meistern, vier Nrn. in seinen Choralvorspielen. Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach I 106—116 und Weitzmann-Seiffert I 196 ff., auch Sbd. IMG. V, 476 ff.

[2]) Beispiele in Commers Musica sacra I, Ritter II, Körners Orgelvirtuose usw.

beruht auf den Choralvorspielen (oft Fughette über die erste Choralzeile mit anschließender Durcharbeitung des ganzen Liedes), die ihn zu einem der Großmeister seines Instruments stempeln. In der Regel umspinnt er den breit und unverändert im Pedal oder dem Diskant, seltener in einer Mittelstimme dahinfließenden Cantus firmus mit aus den Einzelzeilen gewonnenen, stark verkleinerten Kontrapunktmotivchen — kurze Zeilenzwischenspiele meist aus anderem Material schieben sich ein —, und schafft so nicht nur die geschlossene Form für J. S. Bachs gedanklich gedrungenste und stimmungsvollste Choralparaphrasen, sondern zugleich auch noch das ideele Vorbild für die meisten Einleitungschöre zu dessen Choralkantaten[1]). Als Beispiel diene der Beginn von „Mag mir Unglück nit widerstan" — uns Heutigen erscheint derartiges selbstverständlich, aber Pachelbel war eben der Erfinder.



Daß Pachelbel das harmoniegefüllte, volkskräftige Kirchenlied der Protestanten in den Mittelpunkt seines Schaffens stellen konnte, hob das mitteldeutsche Orgelspiel rasch über die gregorianisierende Kunst des Südens empor.

[1]) A. Schweitzer, J. S. Bach S. 40.

Die beiden Brüder Krieger aus Nürnberg werden uns mehr als Klavier- und Vokalkomponisten beschäftigen; sonst interessieren als Süddeutsche wohl nur noch der 1685 in Straßburg verstorbene Seb. Ant. Scherer mit den stark chromatischen Tokkaten seiner 1660 in Ulm gedruckten Tabulatur[1]) und der bedeutende Klavirist J. K. F. Fischer (1650 bis 1746, langjähriger badischer Hofkapellmeister), der an Orgelwerken zwanzig hochwertvolle Präludien und kleine Fugen (Ariadne musica 1702, gedr. 1715) sowie ebensolche ohne Ort und Jahr über die Kirchentöne schrieb —[2]) J. S. Bach hat seine wohlverständliche Freude an diesen oft harmonisch kühnen Kraftstücken durch manches verblüffende Zitat bekundet.

Wenden wir uns zu Pachelbels Thüringer Nachfolgern, so begegnen wir in dem Geschlecht der „Bache" einer der eigentümlichsten und kulturell reizvollsten Erscheinungen der deutschen Musikgeschichte; des alten Stammes weite Verzweigung, nach allen Seiten von sittlicher wie künstlerischer Gesundheit und Tüchtigkeit strotzend, mit dem gewaltig emporgreifenden Ast des einen, großen Genius bietet einen herzerquickenden Anblick. So dicht saßen sie jahrhundertelang auf den Thüringer Pfeiferstühlen und Orgelbänken (in Eisenach waren Bachs von 1665 bis nach den Befreiungskriegen Organisten), daß noch Ende des 18. Jahrhunderts die Erfurter Stadtmusikanten, obwohl damals zufällig kein Angehöriger des erlauchten Namens mehr unter ihnen war, schlechthin „die Bache" hießen. Sebastians engere Vorfahren[3]) leiteten sich von dem zu Wechmar bei Gotha lebenden Bäcker Veit Bach ab, der zum Mühlengeklapper gern das Cithrinchen spielte — sein Sohn Hans († 1626) ging schon bei einem Fachmusiker des Bachschen Namens (Nicolaus B. in Gotha) in die Pfeiferlehre[4]). Jetzt spaltet sich der Stammbaum in drei Äste, deren erster über Hansens Ältesten Johann und dessen Sohn Ägidius (beides Erfurter Organisten) zu dem als Orchestersuitensetzer nicht unbedeutenden Joh. Bernhard in Eisenach (1676—1749)[5]) und dessen dortigem Sohn J. Ernst, dem Vertoner Gellertscher Fabeln

[1]) Beispiele bei Ritter II.

[2]) Neuausgabe von E. von Werra, vgl. auch Weitzmann-Seiffert I 225 ff., R. Oppel im Bachjb. 1910.

[3]) Vgl. M. Schneiders „Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach I" im Bachjahrbuch 1907 (Heinrich, Joh Michael und Joh. Christof Bach). Eine Neuausgabe ihrer Kompositionen durch A. Fareanu erscheint bei Breitkopf & Härtel.

[4]) Daß der „närrische" Geiger Hans Bach einem anderen Zweig der Familie angehört haben muß, wies W. Wolffheim im Bachjahrbuch 1910 nach.

[5]) Ein Praeludium in Straubes Choralvorspielen.

und Passionskomponisten, führt. Der zweite Strang geht über Hans Bachs Zweitgeborenen Heinrich (in Erfurt) zu zwei stattlichen Söhnen: dem älteren Joh. Christof in Eisenach (1642—1703), dessen Sohn Nikolaus (in Jena) uns noch wieder begegnen wird, und seinem ähnlich bedeutenden Bruder Joh. Michael (1648—94) in Gehren bei Arnstadt, der durch seine Tochter Maria Barbara Sebastians erster Schwiegervater werden sollte. Den dritten Zweig bilden Hans Bachs Jüngster Christof (in Weimar), sein Sohn Ambrosius und dessen drei Söhne Joh. Christof II. (1671—1721 Organist in Ohrdruf, Schüler Pachelbels), Joh. Jakob und Joh. Sebastian.

Während die mittleren Thüringer J. Theile, J. F. Alberti, Heinrich Bach noch recht steife, wenn auch sehr gelehrte Fugen über Choralanfänge schrieben, verrät J. R. Ahle in Mühlhausen gelegentlich schon Pachelbels Einfluß, ohne aber selbst die Quintenfuge immer streng zu beantworten[1]). Ähnlich zeigen Joh. Christof I. Bachs allein erhaltene 44 Choralvorspiele zu meist nur drei Stimmen[2]) als bescheidenes Bruchstück seines einst weit reicheren Orgelschaffens zwar durch eine Vorliebe für chromatische Begleitstimmen höhere Absichten, doch vermag auch dieser Abseiter noch nicht zu Pachelbels Konzentration und Formschönheit zu gelangen — als Vokaltonsetzer wirkt er weit überlegener. Wesentlich stärkere Nachwirkung hat sein Bruder J. Michael Bach gehabt, dessen Arbeiten noch J. G. Walther liebevoll sammelte; aber auch ihm fehlt die anmutige Planmäßigkeit des Nürnbergers, der mit den 160 kurzen Choralvorspielen einer in Weimar liegenden Tabulaturhandschrift[3]) spielend bewies, was selbst bei bloß kurzem Präambulieren zum Gemeindegesang geleistet werden konnte. Statt auf Pachelbels tüchtige Thüringer Schüler A. Armsdorf, H. Buttstedt[4]), N. Vetter usw. näher einzugehen[5]), werfen wir einen Blick auf Halle, wo Händels Lehrer F. W. Zachow (1663—1712), Organist an der Marienkirche, mit 52 erhaltenen Orgelkompositionen — harmonisch reizvolle Präludien und feine kontrapunktische Choralbearbeitungen mit vergrößertem Pedalbaß, denen er gern noch Variationen anhängt — sich als rühmlich

[1]) Spitta, Bach I 337. Eine Tokkate bei Ritter II Nr. 117.

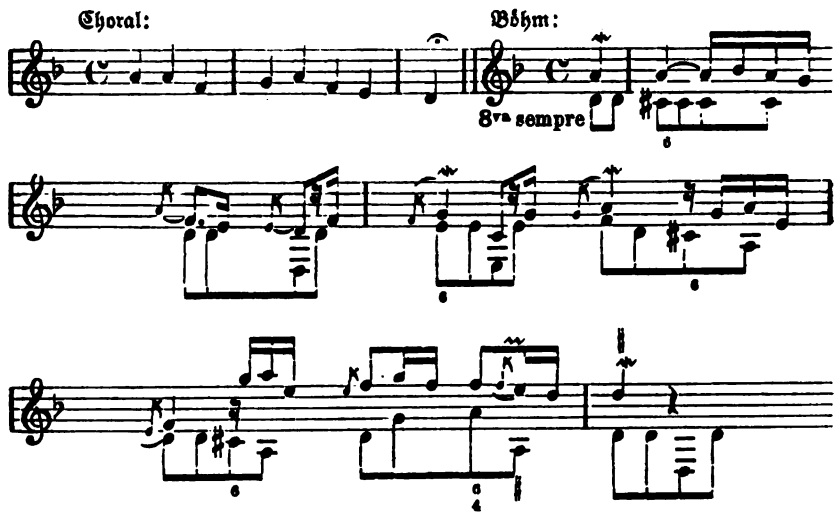
[2]) Spitta, Bach I 100 ff. Zwei Beispiele bei Ritter II, anderes in Körners Orgelvirtuos.

[3]) Spitta, Bach I 120.

[4]) Ein Beispiel in Straubes Praeludiensammlung.

[5]) Über ihre durch J. G. Walther aufgezeichneten Kompositionen siehe M. Seiffert im Archiv I 607 ff. und II 371 ff.

vorwärtsschreitender Satzmeister bewies[1]). Ein anderer Thüringer, Georg Böhm (1661—1733), war in Lüneburg beamtet, wo er nach Hamburger Studienjahren die Orgelliteratur durch Choralvorspiele, Präludien und Fugen ersten Ranges bereicherte und auf Seb. Bach lebenslänglichen Einfluß gewann. Nach dem Vorbild der Franzosen hatte Böhm seinen Orgelsatz stark dem Klavierstil angenähert, er putzt seine Choralthemen mit Trillern und Mordenten auf das Zierlichste heraus, und wenn so der Kirchenstil bei ihm leicht etwas zu kurz kommt, so versöhnen doch die höchst reizvollen, sich ergebenden Gesamtgebilde voll harmonischen Zaubers, die in ihrer geistvollen Beweglichkeit durchaus Selbstzweck geworden sind. Man vergleiche seinen aufs Rückpositiv verlegten Rokoko-Cantus firmus in dem entzückenden Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich", dessen Koloraturfreudigkeit im weiteren Verlauf noch wächst, mit Luthers klobiger Fraktur:



Seine spielfreudigen Choralpartiten greifen ähnlich wie Pachelbels Sterbensgedanken über die kirchlich liturgischen Grenzen ins Weltliche hinaus[2]).

Auch Braunschweig darf hier nicht fehlen, wo Schützens Freund Delphin Strungk (1601—1694) nach Wolfenbüttler und Cellischen

[1]) Gesamtausgabe von Seiffert in DTD. 22/23. Sollte das dort abgedruckte Trio für Flöte, Fagott und Bc. nicht irgend einem jüngeren „Zachau" (vielleicht Sohn des Lübecker Gambisten Peter Z.) angehören?

[2]) Neudrucke bei Ritter II Nr. 121 f., in Straubes „Alten Meistern" ein Choral mit Variationen, in seinen Vorspielen ein Praeludium.

Amtsjahren seit 1639 die Welfenüberlieferung des Michael Praetorius fortsetzte und wesentlich noch Sweelingks Bahn folgte[1]); sein schön fließender Orgelchoral „Laß mich dein sein und bleiben" ist mehrmals neugedruckt[2]); auch seinen Nachfolger H. L. Hurlebusch hat Seiffert durch Ausgaben wieder bekannt gemacht. Wichtiger ist Nik. Adam Strungk junior[3]) (1640—1700), von dem eine autographe Sammlung verschiedenster Orgelstücke von 1688 nach Amerika verschlagen worden ist: sie enthält fünf wertvolle, an Frescobaldi und Froberger geschulte Capricci, die bei oder unter dem Eindruck von Wiener Aufenthalten in den Jahren 1678—86 komponiert worden sind[4]), verkappte Fugen von großer Meisterschaft und starkem Gefühlsinhalt, deren eine Händel (Israel) gekannt haben muß[5]). Sie stehen ebenso in der Mitte zwischen Klavier und Orgelmusik wie zwei Ricercare, deren eines dem Schmerz beim Tode seiner Mutter Ausdruck gibt, und sind ebenso von Froberger und Kerll wie auch schon von Buxtehude beeinflußt.

Von hoher Wichtigkeit für die Folge wurde das hanseatische Orgelspiel; nach dem Verebben der Sweelingkschen Einwirkung kamen neue Impulse von Süden: Weckmann, von dem Pirro[6]) das Bruchstück einer bedeutenden Orgelfantasie bringt, und Bernhard standen in regem Verkehr mit Dresden; Böhm und Matthesons Lehrer J. N. Hauff aus Wechmar († 1706 in Schleswig), der bildhafte Choralvorspiele schuf (mehrere bei Straube), brachten Thüringer Anregungen. Vor allem aber bildete Johann (Adams) Reinken, ein in Holland aufgewachsener Unterelsässer (geb. 1623 in Wilshausen), durch seine ungewöhnlich lange Lebenszeit († 1722) eine lebende Brücke zwischen der Schütz- und der Bachzeit. Auf der von seinem Lehrer Scheidemann 1663 übernommenen Hamburger Katharinenorgel prunkte er gern mit unheimlich ausgedehnten Choralbearbeitungen (z. B. An Wasserflüssen Babylon); seine etwas harte und kaltglitzernde Virtuosenkunst, der es aber auch nicht an gelegentlicher „Anmut und Behendigkeit" (Spitta I 196) fehlt, spürt man noch öfter in den Frühwerken Johann Sebastian Bachs. Neben ihm wirkte seit 1702 der ähnlich langlebige, aus Bremen gebürtige Vinzenz Lübeck (1654—1740), der ebenfalls nur wenige, aber

[1]) Seiffert in der Allgemeinen deutschen Biographie und Archiv II 79.
[2]) Durch Ritter und Straube.
[3]) F. Berend, Nikolaus Adam Strungk (Diss. München 1913) S. 191 ff.
[4]) Fälschlich unter den Namen des Georg Reuter sen. neugedruckt in DTÖ. XIII 2.
[5]) Seiffert in Zs. IMG. V 293.
[6]) Buxtehude S. 118.

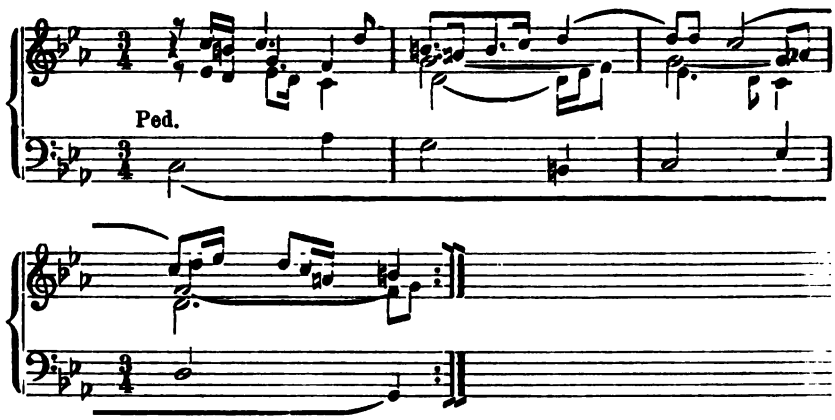
beachtenswerte Orgelsätze (zwei Choralbearbeitungen mit Präludium und Fuge) hinterlassen hat; ein Vorspiel steht in Straubes Praeludienbuch.

In Lübeck vererbte der Frescobaldischüler Franz Tunder (1614—1667), auf dessen wertvolle, noch in Lüneburger Tabulaturen schlummernde Choralbearbeitungen Buchmayer hingewiesen hat[1]), die große Marienorgel an seinen Schwiegersohn Dietrich Buxtehude, den größten nordischen Orgelmeister vor Bach[2]). Letzten Endes wohl der kleinen Stadt gleichen Namens an der Nordseeküste entstammend, wurde Buxtehude 1637 in dem schwedischen Helsingborg geboren, verlebte seine Jugend in Helsingör (Dänemark), erhielt in Kopenhagen während C. Försters Kapellmeisterschaft Unterricht bei des J. Praetorius Schwiegersohn J. Lorentz und versah kleine skandinavische Stellungen, bis ihn 1668 der Lübecker Ruf erreichte. Hat Buxtehude auch eine Reihe umfangreicher Choralbearbeitungen hinterlassen, so liegt doch seine Hauptbedeutung nicht in ihnen, denn statt Pachelbels Stimmungseinheit bietet er hier von Zeile zu Zeile möglichst nur immer neue, geistreich verblüffende, glänzende Umspielung. Der große nordische Romantiker der Orgel enthüllt sich vielmehr in den Fugen und verwandten Formen, wo er gern ein Thema nacheinander in mehreren nach Takt nnd Rhythmus abweichenden Gestalten virtuos durchführt, gewissermaßen „Variationenfugen" oder „Fugensuiten" von mächtigem Umfang bietend, die sich von ihren Präludien meist noch nicht zu besonderen Sätzen getrennt haben. Bald großartig düster, bald unter Tränen lächelnd sind diese Stücke, wo Absicht und Können sich fast stets restlos decken, so daß Spitta mit Recht gesagt hat, sie seien durchaus nicht bloße Wegweiser auf Bach hin, sondern ähnlich in sich vollendet wie die Mozartschen Sinfonien trotz der danach gekommenen Beethovenschen. Von hier hat Bach besonders die frei sich auftürmenden Kadenzpassagen kurz vor Schluß mit ihren überraschend kühnen Akkordentwicklungen, von hier einen großen Teil seines ungeheuren technischen Rüstzeugs überkommen — zumal als Pedalvirtuos hat Buxtehude schon Erstaunliches gewagt. Er war einer der ersten wirklichen Poeten auf der Orgel, wie etwa nachstehendes schmerzliche Chaconnenthema lehrt:

---

[1]) Zitate bei Pirro a. a. O. S. 102 f.

[2]) Spitta, Bach I 261 ff. Pirro, D. Burtehude (Paris 1913). Vgl. auch Bachjb. 1909 (Oppel) und R. Oppel in Mschr. f. GD. u. k. K. XII (1907). Neuausgabe der Orgelwerke durch Spitta bei Breitkopf & Härtel. Drei größere Stücke in Straubes „Alten Meistern".



Als sein bester Schüler ist der hochbegabte Nikolaus Bruhns (1665–97) zu nennen, der als Husumer Stadtorganist vor der Zeit dahinging — seine wenigen erhaltenen Werke[1]) zeigen ihn als glänzenden Spieler und Tonsetzer in einer mit G. Böhms Art verwandten Richtung.

Von einiger Wichtigkeit sind die im Herbst 1921 an der von Walker für Gurlitts Seminar in Freiburg i. Br. erbauten Michael Praetorius-orgel gemachten Spielversuche durch die Feststellung geworden, daß auf ihr, die noch den klaren Bläserensemblekklang des 16. Jhs. vertritt, nur die Werke von Praetorius und Scheidt sowie zur Not noch G. Muffat klingen wollen, während die Stücke der Richtung Froberger-Kerll-Buxtehude bereits einem neuen, mehr verhüllenden Klangideal entsprechen[2]); das käme etwa mit der Scheidung zwischen Früh- und Hochbarock überein, welch letzterem erst „unser" mixturenreicher Orgelton entstammt.

3. Kapitel: Von der Motette zur Kantate

Im Verlauf des ersten Kapitels war skizziert worden, welch tiefgreifende Stilwandlungen der Generalbaß allen bisherigen a capella-Formen der geistlichen Tonkunst aufgezwungen hat. Selbst die der Freiluftverwendung bleibende Motette lernte sich tragbarer Akkordinstrumente bedienen und verstärkte die Singstimmen gern durch Streicher- und Bläserchöre, die allerdings auf selbständige Rollen verzichten mußten. Zur Hauptgattung protestantischer Tonkunst wurde jedoch das geistliche Chor- oder Solostück mit obligater Orchesterbegleitung, dessen Gestalt zwischen Motette und Kantate in ebenso dauerndem Entwicklungsfluß blieb wie die

[1]) Ritter I 179 ff. Wolffheim im Bachjb. 1912 S. 58.
[2]) K. Hasse in Ztschr. d. DMG. IV 127 f.

Namensgebung: die Bezeichnungen Sinfonia sacra, Madrigal, Motette, Kanzone, Sonate, Intermedium wechseln zunächst ohne ersichtlichen Grund, erst allmählich setzte sich der heut dafür übliche Begriff „Geistliches Konzert" an erster Stelle durch. Im Gottesdienst blieb der Motette der Platz des alten Introitus, das Konzert und nach ihm die Kantate schob sich zwischen Evangelienlesung und Predigt als eine erste, musikalische Schriftauslegung, als ein evangelisches Graduale ein, wie schon den Choralmotetten des 16. Jahrhunderts der Perikopengedanke nicht ferngelegen hatte[1]). Daß Deutschland hier rasch große Eigenleistungen zu Tage förderte, wußte das Nordhäuser Collegium musicum schon 1638 mit Recht zu rühmen:[2]) „Was sind die jetzigen Musikanten und absonderlich die Concertisten anders als liebliche Nachtegallen, welche aus Welschland und Frankreich noch vor wenig Jahren in Teutschland ankommen und hin und wider mit ihren anmuthigen Compositiones sich hören lassen? Wer weiß nicht vom Viadana, Finetti und Poschio, wie sie so künstlich gegeneinander concertieren? Ja die Teutschen selbsten haben ihnen diese Kunst abgelernet, also daß nunmehr manche Teutsche Nachtegall eine welsche wohl übertreffen sollte. Man höre nur und gebe acht, wie die in der Musik weltberühmte und erfahrene als Schütz, Schein, Scheidt, Franck, Grimmius, Baryphonus, Trost, Heineccius, Rautenstein, Oehm, Selich und andere dergleichen eine so sehr holdselige Manier, Art und Weise führen, daß man sich höchlichen drüber wundert und einer, so es höret, ihme einbilden sollte, sie hetten lauter Nachtegallkehlen . . ."

Wie kein Zweiter unter den noch im Reformationsjahrhundert geborenen deutschen Tonsetzern ragt Heinrich Schütz bis in die Gegenwart herein, der „einzig faustische Mensch"[3]) unter den vielen tüchtigen Meistern seiner Umwelt, dessen geschichtliche Sendung vor allem darin bestehen sollte, die protestantische Musik mit dem warmen Glanz südlichen Barocks zu erfüllen. Wo man heute Bachs und Händels gedenkt, da wirft auch der genau hundert Jahre ältere Großmeister seinen mächtigen Schatten voraus; ohne ihn wären die beiden Dioskuren nicht möglich gewesen, obwohl sie wahrscheinlich keine Note mehr von ihm gekannt haben.

[1]) So M. Agricolas „Sangbüchlein aller Sonntagsevangelien" (1542), N. Hermanns „Sonntagsevangelien in Gesang verfaßt" (1560), Homer Herpols Novum et insigne opus musicum (Freiburg i. Br. 1555), textlich B. Ringwalts Evangelia (²1581) und J. Heermanns „Evangelische Schließglöcklein" (Vgl. A. Schweitzer, Bach S. 50.) Zu den de tempore-Sätzen des 16. Jhs. siehe Aber, Pflege der Musik unter den Wettinern (1921) S. 94 ff.

[2]) Vorrede zu seinem Goslarer Konzertsammeldruck.

[3]) A. Einstein, Kleine Geschichte der Musik (1917).

Er blieb trotz aller Italienschwärmerei ein kernhafter Deutscher, trotz kühnster Neuerungen ein unermüdlich mahnender Verehrer der altüberkommenen Künste, noch heute packt uns der Wagemut seiner Harmonik, die Innigkeit seines Gefühls, die Schwungkraft seiner weiten Würfe, der heilige Ernst seines Formens. Am 8. Oktober 1585 wurde er, der sich später gern Henricus Sagittarius nannte, als Sohn eines wohlhabenden Gastwirts im reußischen Köstritz (Thür.) geboren [1]). 1591 siedelten die Eltern nach Weißenfels, seinem nachmaligen Lieblingsaufenthalt, über, wo des Großvaters stattlicher Gasthof „zum Schützen" Gustav Adolf und Wallenstein beherbergen sollte und noch heute steht. Zufällig hier durchreisend, hörte der musikverständige Landgraf Moritz von Hessen-Cassel den Dreizehnjährigen singen und zog ihn 1599 als Diskantisten an seinen Hof, ließ ihn auch auf dem Collegium Mauritianum adlich erziehen. Da in Cassel trotz musikalischen Hochstandes [2]) kein Musiker großen Formats auf ihn wirkte, bezog Schütz mit elterlicher Genehmigung 1607 als Rechtsbeflissener die Marburger Universität, wo ihm aber der einsichtige Landgraf nach vier Semestern ein zweijähriges Reisestipendium zu Giov. Gabrieli nach Venedig anbot. Seltsam genug griff Schütz nur zögernd zu und ist so von allen großen Tonsetzern am spätesten, erst vierundzwanzigjährig, zu ernstlichem Musikstudium gelangt. Von der Fülle musikalischer Eindrücke, die ihn an der Adria erwarteten, hat Pirro ein buntes Gemälde entworfen. Schütz hat in Venedig das bisher Versäumte offenbar mit Riesenschritten eingeholt [3]), denn schon 1611 sandte er als Studienergebnis dem Casseler Gönner einen Band fünfstimmiger italienischer Madrigale, die zwar in der damaligen Kunstwelt ohne Wirkung geblieben zu sein scheinen, aber doch sein persönliches Schicksal im Sinn des Tonsetzerberufs entschieden. Diese frisch unbekümmerten Erstlinge (meist auf Guarinische Schäfertexte) zeigen den jungen Draufgänger im Strudel des Genietums die affetti bald noch etwas steif, bald schon mit kühnem Gelingen bändigend — ein Einfall etwa wie der Beginn von Nr. 14 („sospir" einfach auf drei leichten Achteln) muß damals nördlich der Alpen seltsam impressionistisch gewirkt haben, und von den bei ihm hier beliebten Zusammenstößen dreier Nachbarsekunden oder verminderter Oktaven ist Schütz bald selber einigermaßen zurückgekommen.

[1]) Biographien von Ph. Spitta (Musikalische Aufsätze 1894 S. 1 ff.), der auch die siebzehnbändige Gesamtausgabe revidierte, und von A. Pirro (1913, franz.).

[2]) Zulauf, Beitr. z. Gesch. d. landgr. Hofkapelle in Cassel bis auf Moritz den Gelehrten (Diss. Leipzig 1902).

[3]) 1498 sei dahin berichtigt, daß Schütz (und nicht Haßler) den Ring des sterbenden Lehrers Gabrieli empfangen hat.

Nach Gabrielis Tod (1612) kehrte er nach Deutschland heim, wo er zunächst fast zwei Jahre beim Bückeburger Fürsten Ernst von Holstein als Organist amtierte[1]), dann war er in Leipzig immatrikuliert[2]), fast gleichzeitig aber wurde er auch in Kassel als Schloßorganist geführt, bis er 1616 zum Prinzenerzieher aufrückte. Drei Jahre später wollte Moritz der Gelehrte ihn zum Hofkapellmeister bestellen, aber der Kurfürst von Sachsen, dem Schütz seit 1614 dringend von Weißenfels her empfohlen war, lockte dem Hessen das reußische Landeskind unter Aufgebot aller Staatskünste ab: seit 1617 stand Schütz an der Spitze der damals ersten protestantischen Hofkapelle und hat das vom greisen Rogier Michael ererbte Dresdener Amt dann 55 Jahre lang, wenn auch mit Unterbrechungen, verwaltet.

1619 bot Schütz mit den bis zu 21 Stimmen verwendenden „Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Concerten" der Welt sein erstes Werk von bleibender Bedeutung[3]). Besetzungen wie die der „Kanzone" „Nun lob' mein' Seel' den Herren"[4]), des einzeln erhaltenen 24. Psalms[5]) oder des Casseler Manuskripts „Wo Gott der Herr nicht zu uns hält"[6]) zeigen ihn orchestral durchaus diesseits von 1618. Nimmt man aus dem Psalmenwerk als Höhepunkt die tiefergreifende Klage von den Wassern zu Babel oder den strahlenden Sturm des 8. Psalms „Herr unser Herrscher" mit seinen ungeheuren Akkordsäulen, die rembrandtisch düstere „Motette" für 8 Stimmen und selbständiges Orchester „Ist nicht Ephraim mein Sohn?" oder den liebenswürdigen Beginn des 1. Psalms, so überrascht bei einem klar hervortretenden, einheitlichen Personalgepräge die Vielheit der Werkstile. Schütz und seine Genossen nützten bewußt den gewaltigen Vorteil dieser großen Zeitenwende aus, wo der akkordisch rezitierende Faubourdon (im jüngeren Wortsinn) selbst auf protestantischem Boden noch den gregorianischen tonus currens der romanischen Epoche vertrat[7]), der streng polyphone Motettenstil ohne

[1]) Seiffert im Archiv II 439.

[2]) A. Werner, Musik in Weißenfels S. 46.

[3]) Gesamtausgabe Band 2 und 3.

[4]) Für ausgeschriebenes Streichquintett (Orchester), 5 Cornette, 2 vierstimmige Chöre, die mit 2 vokalen Soloquartetten abwechseln, und Continuo, den neben der Orgel Akkordinstrumente aller Art besetzt haben werden.

[5]) Die Partitur (Neudr. Bd. 13 S. 1 ff.) enthält 2 Kornette, 5 Fagotte, 2 Ripienogeigen, 3 Posaunen, 2 vierstimmige, von 8 Favoritas unterbrochene, Chöre samt Generalbaß.

[6]) Bd. 13 S. 169: für drei Sängerchöre; den ersten begleiten Lauten, den zweiten Violen, den dritten Posaunen, das Ganze hält die Orgel zusammen.

[7]) Solche mehrstimmigen Psalmodien z. B. bei J. Staden, 83. Psalm (DTB. VII, 1 S. 94).

Begleitung an die alte Gothik gemahnte, der schlichte Villanellensatz die frühe Renaissance repräsentierte, während man eben selbst noch in den leuchtenden Farbenflächen venetianischer Echochöre die Hochrenaissance erlebt hatte und dies alles nun in der pathetischen Generalbaßmonodie mit der Phantastik des jungen Barock umschlang; sogar die zeitstilistische Ungleichmäßigkeit der damaligen Harmonieentwicklung wurde zu künstlerischen Kontrastwirkungen ausgenutzt[1]).

Würdig schließen sich die 40 vierstimmigen Cantiones sacrae I von 1625 an[2]), seit denen Schützens gemeindeutscher Ruhm datiert. Nur im äußeren Besetzungsbild der Motette sind sie konservativ, im Ausdruck aber zeigt sich ein neuer, kühn subjektiver Stil, und die Harmonik ist erstaunlich fortschrittlich; Folgen großer Terzen, enharmonische Umdeutungen usw. führen zu Härten, deren Logik doch unanfechtbar ist[3]). Ausdrückliche Hervorhebung verdient etwa das hold erotische Ego dormio mit seinen bildhaften Tonmalereien oder das innig fromme Inter bracchia salvatoris. Ein zweites Motettenwerk, die den Thomanern gewidmete „Geistliche Chormusik" (1648), gebärdet sich mit Absicht altertümlicher, denn Schütz verficht hier gegen die Jugend den in Gabrielis Lehre erprobten Satz, das billige Ausgestalten von Farbflächen über akkordischem Grunde bleibe eine „taube Nuß", wenn man nicht erst den „süßen Kern" kontrapunktischer Polyphonie herausgegraben habe. Keine überschwängliche Mystik wie bei italienischen Vertonern der gleichen Texte, sondern Größe, Schlichtheit und warme Ehrlichkeit des Empfindens zeigen mit zwingender Kraft das echt Deutsche dieser Stücke, unter denen z. B. „So fahr ich hin zu Jesu Christ" selbst dem Vergleich mit Bach standhält[4]). Seinem Freunde Heinrich Posthumus von Reuß sang er 1635 eine „teutsche Begräbnismissa"[5]), die des verewigten Musikmäzens Lieblingssprüche mit dem „Selig sind die Toten" eines Engelchors herrlich vereint, und ersetzte mit diesen „musikalischen Exequien" geistvoll den schon damals gespürten Mangel einer deutschen madrigalischen Kirchenpoesie.

---

[1]) Wie eigenartig wechseln z. B. in Schützens 121. Psalm (1619) die vom Continuo begleiteten Episoden des Solosoprans, -alts, -tenors mit dem vollen Chor; wie schneidend modern wirkt zu Beginn des 130. Psalms die vorgehaltene Terz im Moll-$\frac{6}{4}$-Akkord; wie silberhell lichtet sich die Harmonie in den $\frac{3}{2}$-Takten des 84. Ps. („Wie lieblich sind deine Wohnungen") auf!

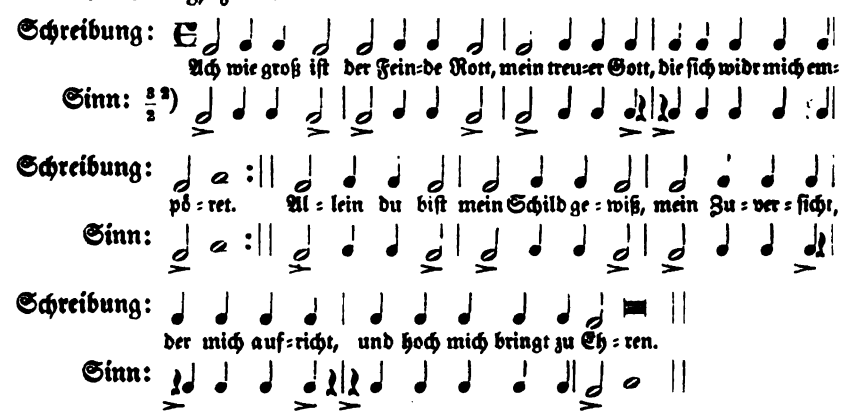
[2]) Spittas Ausgabe Bd. 4.

[3]) Im einzelnen vgl. Leichtentritt, Motette S. 330.

[4]) Leichtentritt a. a. O. S. 338.

[5]) Gesammelte Werke Bd. 12.

Seit 1625 verödete des Meisters Haus: nach sechsjähriger, glücklicher Ehe verlor er die Frau und alle Kinder bis auf eine einzige Tochter, 1630 starb ihm der Freund Schein, als einsamer Witwer verlebte er (was damals selten war) den Rest seiner Tage. Diese ernsten Eindrücke spiegelt seine vollständige Vertonung des lutherischen Reimpsalters, den 1602 der Leipziger Professor Cornelius Becker unter Verwendung der klassischen Wittenberger Psalmenlieder im Wettbewerb gegen Lobwassers Hugenottenübersetzung gedichtet hatte. Schützens 92 Kompositionen zu 4 Stimmen[1]) brachten es zwar mit mehrfacher fürstlicher Nachhilfe bis 1712 zu fünf Auflagen, konnten sich aber trotz sichtlichem Bemühen, den Choralstil zu treffen, doch nicht im Gemeindebewußtsein heimisch machen, denn Schütz war gleich Bach durchaus nicht fürs schlechthin Volkstümliche veranlagt, und wenn man auch die Fülle der Einfälle in so engem Rahmen bewundert, so widerstrebte doch vor allem die rhythmische Schwierigkeit der Verbreitung, z. B. Nr. 3:



Doch wird uns Heutigen z. B. ein so kraftvolles Stück wie der Königspsalm 45 sicher als hohe künstlerische Bereicherung erscheinen[2]). Auch andere liturgische Versuche stellte Schütz an: man sehe seinen Entwurf einer deutschen Missa brevis[4]) und einer mehrstimmigen mensurierten Litanei, die beide Schützens Schüler Chr. Kittel 1657 mit anderen Gelegenheitswerken als „Zwölf geistliche Gesänge" zum Druck brachte[5]).

[1]) Spittas Neudr. Bd. 16.

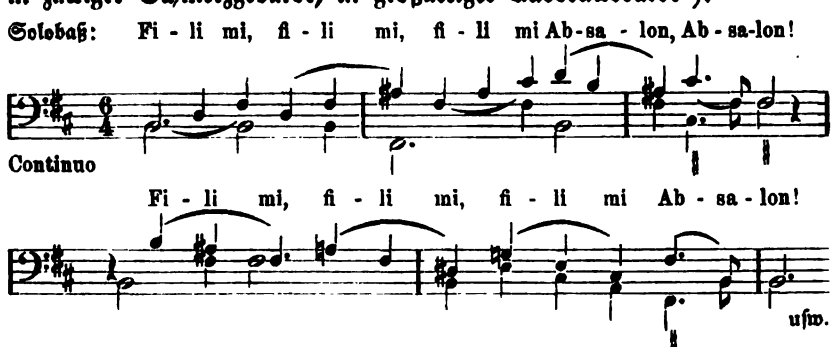
[2]) Ordnung schwer = leicht = schwer (Creticus bzw. Choriambus).

[3]) Der 119. Psalm bei Reimann, Geistl. Lied. III Nr. 62, der 21., 29., 73., 95. Psalm im Kaiserliederbuch für gem. Chor Nr. 29—33.

[4]) Vgl. dazu des M. Praetorius Polyhymnia caduceatrix (1619) Nr. 5 ff. (Teutsche Missa).

[5]) Gesamtausgabe Band 12.

Zur Ablenkung nahm Schütz 1628 einen längeren Studienurlaub nach Venedig, das in den anderthalb Jahrzehnten seiner Abwesenheit den entscheidenden Schritt vom Gabrielistil zur Kunst Monteverdis getan hatte; war doch der Mantuaner Meister kürzlich selbst in die Markusstadt übergesiedelt[1]). Die erste Frucht der neuen Eindrücke waren Schützens Sinfoniae sacrae I (Venedig 1629)[2]) — geringstimmige Solomusik Viadanascher Gefolgschaft mit obligater Triobegleitung jeweils im genauen Stil von Violinen, Kornetten oder Flöten m. Bc.[3]). Von echt venetianischer Geschmeidigkeit ist der häufige Takt- und Tempowechsel, der den intimen Stücken etwas persönlich Lebendiges verleiht; bald stehen sich Instrumentalritornelle von eigner Thematik und textgezeugte Vokalsoli mit Baßfundament geschlossen gegenüber, bald mischen sie sich in reizvoller Verschlingung. Echt dramatisch, wie es der Wechsel so verschiedenartiger Klanggruppen nahelegte, sind zumal die Zwiegesänge aus dem Hohenlied (Hochzeitsstücke) gehalten, voll naiver Herzlichkeit lockt „Kommet her zu mir" mit seinem getrageneren 2. Teil, die Krone des Bandes aber ist die berühmte Klage Davids um Absalon für Solobaß, vier Posaunen und Continuo, deren ergreifende Wirkung noch im heutigen Konzertsaal feststeht. Hier treffen sich Gothik und Barock in zackiger Schmerzgebärde, in großartiger Ausdruckskurve[4]):



Etwa seit 1630 machten sich die Kriegswirkungen für Schütz so drückend bemerkbar, daß in Dresden keine hinreichende Figuralmusik mehr zustande kam und höchstens die Gründung eines bescheidenen

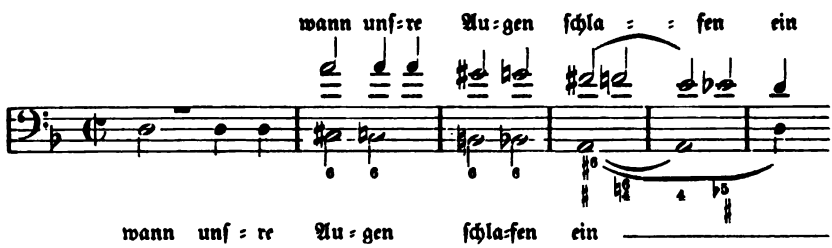
[1]) Die Hauptvertreter dieser Richtung (Monteverdi, Rovetta, Turini, Grandi, Tarditi usw.) lernten die Deutschen vor allem durch das vierbändige Sammelwerk des Breslauers Ambr. Profe seit 1641 kennen, einzelnes bereits bei Donfried 1620.

[2]) Gesamtausgabe Band 5.

[3]) Das Vorbild lieferte wohl die Sfera armoniosa des Paolo Quagliati (1623).

[4]) Ich transponiere von g-moll in die Oberterz, um dem vermutlichen damaligen Kammerton näherzukommen.

Singknabeninstituts als Saatkorn für eine bessere Zukunft gelten durfte. Um künstlerisch weiterbestehen zu können, ging Schütz deshalb 1633 mit seinem Vetter H. Albert erstmals als Hofkapellmeister Christians IV. der ihn hoch auszeichnete und nach Jahresfrist nur ungern wieder entließ, nach Kopenhagen. Schützens „kleine geistliche Konzerte" (I 1636, II 1639)[1]), denen die deutsche Not auf dem Gesicht steht, begnügen sich mit 1—5 Solisten und Orgelbaß; nach steigender Stimmenzahl geordnet, beginnt jeder der zwei Bände mit Monodien im Stilo oratorio, d. h. mit arioser Deklamation, wofür I 4 „O Süßer, o Freundlicher" für hohe und II 2 „Was hast du verwirket" für tiefe Frauenstimme mit dem schneidend dissonanten „Ich — ich —!" noch heute wundervoll wirkende Beispiele sind. Übertragungen instrumentaler Ideen wie in I 1 das mehrfach transponierte Rondo-Allelujah oder (I 24) der 18 strophige Variationszyklus für Soloquintett mit zweimal einfallenden Verstärkungschören über den Ostinatobaß von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" lassen ebenso wie die Soloquartett-Veränderungen über „Allein Gott in der Höh" Schützens Kombinationsgabe bewundern; für seine Bildkraft und Harmoniefreiheit zeuge II 11:



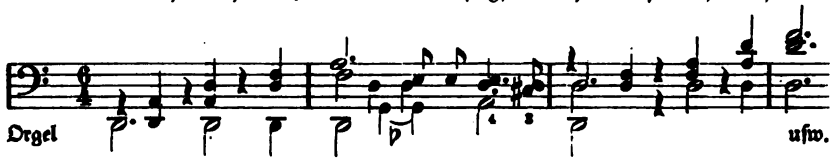
Als besondere Perlen verinnerlichter Dramatik seien noch die biedere Rede der Fischer „Herr, wir haben die ganze Nacht" für zwei Bässe und die deutsch und lateinisch gefaßte Verkündigungsszene zwischen Maria (Sopran) und dem Engel (Alt) mit kurzer Instrumentaleinleitung und kleinem Schlußchor genannt.

Ein zweites Mal ging Schütz nach Kopenhagen und besuchte Wolffenbüttel, wo er seinen Schüler J. J. Löwe als Hofkapellmeister einführte und mit der kunstsinnigen Herzogin einen langjährigen, freundschaftlichen Briefwechsel einleitete; nach kurzem Dresdener, Hannoverschen und Weißenfelser Aufenthalt (1639—41) folgte eine dritte dänische Periode bis 1644. Drei Jahre später druckten zwei seiner Schüler, was als damaliges Wagnis zu rühmen ist, die Früchte jener Jahre

[1]) Gesamtausgabe Band 6.

stattlich als zweiten Band der Sinfoniae sacrae [1]), die diesmal deutsch textiert waren und sich von den kleinen Konzerten durch Heranziehung selbständiger Solospieler sowie durch gelegentliches Eingreifen größerer Kapellen unterscheidet. Daß da die alte Absatzteilung der Motette meist mit Besetzungswechsel zusammenfällt, weist deutlich auf den Weg zur nachmaligen Nummernkantate. Bietet dieser Band an Mustern etwa den Lobgesang des greisen Simeon oder das Duett „Was betrübst du dich, meine Seele", wozu bei „Freut euch des Herrn" der glänzende „Tremulant"-Klang zweier doppel- bis tripelgriffiger Violinen kommt, so enthält der gleichbesetzte dritte Teil (1650) [2]) mit 21 meist für Soloterzett geschriebenen Nummern eine Reihe geradezu gewaltiger Stücke. Wie wundervoll schlicht ist das Gespräch von Joseph und Maria (Baß und Alt) mit dem zwölfjährigen Jesus (Sopran), auf dessen Wort „Muß ich nicht sein in dem, was meines Vaters ist?" ein siebenstimmiger Chor beziehungsvoll antwortet „Wie lieblich sind deine Wohnungen"! Ein Höhepunkt der gesamten älteren Musik ist das geniale „Saul, Saul" für den mächtigen Apparat von 6 Solostimmen, 2 chorischen Violinen, 2 vierstimmigen Chören nebst Orchestern und Orgel. Dynamisch von Schütz selbst auf das Feinste bezeichnet, ist das Stück von unheimlich gespenstischer Dramatik: bald ein fernes Raunen, Huschen, Wispern, bald das nahe Drohen, Brüllen, Albdrücken eines ungeheuren Wolkenschattens, schließlich so dämonisch in den Nebel verflatternd, wie es als unentrinnbare Stimme des Gewissens geheimnisvoll begonnen hatte:

Saul, Saul, Saul, Saul! was ver = folgst du mich? Saul, Saul, Saul, Saul!



Das gemahnt an den Kolossalstil von P. P. Rubens „Jüngstem Gericht". Aber auch behaglicher Humor begegnet, so wenn bei „Wo der Herr nicht die Stadt behütet" das Nachtwächterhorn in eigenem Takt gegen den Chor konzertiert [3]). Zu dem Kapitel „Schütz als

[1]) Jetzt Band 7. Eine Probe (2. Teil von Nr. 16) über eine Ciacona aus Monteverdis Scherzi musicali von 1632 bei H. Riemann, Musikgesch. in Beispielen Nr. 94. Auch Stücke von Gabrieli und Viadana benutzte Schütz bald freier, bald strenger (mit Quellenangabe), manchmal auch nur durch Übernahme einer einzigen Stimme.

[2]) Spittas Neudruck Band 10 und 11.

[3]) Buxtehude hat den gleichen Scherz in einer Kantate aus dem Hohen Lied erneuert (Pirro, Buxtehude S. 363). An Haydn gemahnende, schnurrige Madrigalismen zeigt der ernste Schütz noch manchmal.

Dramatiker" sehe man aus dem 14. Bande noch so herrlich fromme Historienbilder wie die Geschichte vom Pharisäer und Zöllner, die Osterszene zwischen Maria und dem Auferstandenen und das packende Zwiegespräch zwischen Sulamith und den Wächtern, dieses noch doppelchörig nach Haßlers Art; weiter das geistvolle Da pacem domine[1]), wo der eine Chor innerhalb der Kirche betend gedacht ist, während der andere draußen die eintreffenden Fürsten jubelnd begrüßt. Gegenüber solchen Eingebungen erhebt sich immer wieder die Forderung: so wahr ein Rembrandt heute (wenigstens in seinen Hauptstücken) zum geistigen Besitz jedes Gebildeten gehört, sollte auch Schütz zum eisernen Bestand jedes Haussingekränzchens, jedes Chorvereins, jedes Kirchenchors zählen[2]).

In Dresden wurde es immer einsamer und freudloser um Schütz, den C. Printz schon 1650 „den allerbesten teutschen Componisten" nannte. Obwohl der alternde Kurfürst nichts für die Kapelle tat, erließ er dem Meister, der lieber in Weimar oder dem ihn herzlich einladenden Königsberg unbehelligt geschaffen hätte, doch keine seiner unter so elenden Umständen lästigen Amtspflichten, so daß der Siebenundsechzig erschließlich ergrimmt dem Brotherrn schrieb, er bereue es, je in seinen Dienst getreten zu sein[3]). Endlich, mit 71 Jahren, brachte ihm der Tod Johann Georgs I. die ersehnte Muße: unter Bontempi, der Schütz 1660 als Zeichen der Verehrung seine Kompositionslehre widmete, wurde die Kantorei neu geordnet, und der Nestor durfte in halbem Ruhestand die Zügel etwas länger fassen. Seit 1667 hatte er seine Bibliothek im stillen Weißenfels und brachte die letzte Ernte in die Scheuer: noch als Achtziger schuf der von Gicht, Blind- und Taubheit Bedrückte seine wundervollen Passionen und die Weihnachtsgeschichte als erhebenden Abschluß dieses an Arbeiten und Nöten überreichen Künstlerlebens[4]).

---

[1]) Gesamtausgabe Band 15.

[2]) Eine vorzügliche Chorauswahl für den praktischen Gebrauch bot F. Woyrsch 1894 in drei Heften bei Fritsch (Leipzig), dazu kommen neuestens zehn Duette, hrsg. v. Dittberner bei Kahnt.

[3]) „Ich befinde es weder löblich noch christlich, daß bei so löblichen großen Landen nicht zwanzig Musikanten können und wollen erhalten werden, und lebe der untertänigsten Hoffnung noch, Ihre kurfürstliche Durchlaucht sich eines anderen besinnen werden".

[4]) Gesamtausgabe Band 1. Die alte, einst verdienstliche Evangelienharmonie der C. Riedelschen „Schützpassion" ist gottlob heute wohl allgemein überwunden, weit empfehlenswerter ist die praktische Ausgabe von Arnold Mendelssohn, die den Rezitativen allerdings auch noch Orgelbegleitung hinzufügt. Bedenklich genug wird heute sogar mit der Heranziehung von Klavier und Streichern experimentiert (Mschr. f. SD.

Schützens Passionen sind formal nicht ohne Kenntnis der hundertjährigen Vorgeschichte dieser Gattung zu verstehen[1]). Die Urgestalt bietet J. Obrechts lateinische, einst meist gerade in Deutschland verbreitete Matthaeuspassion (um 1500), die den gesamten, rein biblischen Text einschließlich Überschrift und Schlußgebet (Conclusio) als vielteilige Motette stets mehrstimmig durchkomponiert. Der dramatischen Rollenverteilung wird nur soweit Rechnung getragen, daß die Worte der Jünger, Juden, Kriegsknechte usw. (turbae) vom vollen Chor, die Einzelpersonen (soliloquentes) von wechselnden Stimmkombinationen gesungen werden. Wurde diese Form bei uns von Joh. Galliculus (1538), B. Resinarius (1544), L. Daser (1578), Jak. Gallus (Johannespassion zu 8 St. 1587), J. Regnart und B. Gesius (sechsstge. Matth.-Passion 1613) weitergeführt, wobei je nach den Persönlichkeiten und nach Maßgabe des allmählich umgeformten Chorstils sich eine reiche Überlieferung an Tonmalereien ausbaute, so bringen die Johannispassionen von Joachim a Burgk (1568), Joh. Steuerlein (1576), L. Lechner und Chr. Demantius in gleicher Kompositionsweise einen deutschtextierten Seitenschößling. Besonders des Letztgenannten sechsstimmiges Werk, das sich endgültig vom gregorianischen Cantus firmus löst, rückt durch stark persönliche Züge und harmonische Kühnheit in Schützens Nachbarschaft. Ein zweiter Entwicklungsstrang (die „dramatische" Passion) vermittelt zwischen der durchgängigen Motettenbesetzung und der rein akzentischen Einzelabsingung: bleiben die Turbae sinngemäß polyphon, so werden die Einzelrollen auf Sololektoren verteilt — die lateinische Spielart vertreten in Deutschland Lasso mit vier, Jakob Reiner mit drei Belegen, die deutsche Johann Walter,

---

v. l. K. XXVI 128 ff.) — unsere Aufgabe müßte es m. E. im Gegenteil sein, Sänger und Hörer wieder an den ganz unbegleiteten Accentus zu gewöhnen, der ergreifend klingt. Andererseits kann ich Schweitzers Einwände gegen die moderne Einfügung von Gemeindechorälen (Bach S. 58) nicht unterschreiben, da dieser Gebrauch ungeschrieben schon zu Schützens Zeit bestanden haben wird — aber die Gemeinde selbst muß sie wirklich choraliter ohne Begleitung singen, man darf nicht in Bachs Art Kunstsätze für Chor, Orchester und Orgel einschieben.

[1]) O. Kade, die ältere Passionskomposition von Obrecht bis 1631 (Gütersloh 1893). Schon im 13. Jahrhundert sang man die Passion deutsch in verhältnismäßig vortrefflicher Übersetzung (Hs. Rheinau 158 b), eine Colmarer Hs. des 15. Jhs. enthält die drei synoptischen Passionen mit den gregorianischen Musiknoten, auf Chor und Soli verteilt. Meist wurden alle vier evang. Berichte nacheinander am Palmsonntag, Dienstag, Mittwoch und Charfreitag choraliter abgesungen (Mone, Schauisp. d. M.-A. I 61). Diese Improvisation nach den alten Lektionstönen besteht in der Provinz Sachsen stellenweis noch heute (M. Schneider in Zs. IMG. VI).

Scandello, J. Meiland, B. Gesius, Th. Mancinus, S. Besler, M. Vulpius und D. S. Harnisch.

Hier knüpft aus Dresdener Ortsüberlieferung Schütz mit seiner 1623 gedruckten „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung" an und bleibt vorerst zwischen motettischem und dramatischem Typ noch insofern in der Mitte, als er nur den Evangelisten solo singen läßt, den Jesus aber noch mit Tenor und Altstimme, Maria Magdalena mit zwei duettierenden Sopranen, den Jüngling am Grabe mit zwei Soloaltisten besetzt, wobei allerdings laut Vorrede die imitierende Begleitstimme auch instrumental ausgeführt werden darf — ihm bedeutet eben der Kontrapunkt die alte Kraftquelle melodischer Erfindung. Überschrift und Turbae sind sechsstimmig, die Conclusio wird sogar neunstimmig dadurch, daß der Evangelist in den Doppelchor ein vielmaliges „Victoria!" hineinjubelt. Durch Heranziehung des Continuo zu den Soliloquenten und selbständige Orchesterbegleitung bei den Chören eröffnet Schützens Osterwerk ein neues Zeitalter der Passionsvertonung. Schon das Notenbild zeigt sinnfällig die Verschmelzung des alten Lutherschen Akzents[1]) mit der Florentiner Generalbaßmonodie: über der mensurierten Fundamentstimme benutzt der Evangelist Choralneumen. Statt der Orgel durfte auch ein schlicht ausgeschriebenes Gambenquartett begleiten, wenn etwa (wie im kurfürstlichen Zimmer) keine Orgel zur Verfügung stand, weshalb es wohl nicht angeht, hierin mit H. Riemann[2]) das früheste deutsche recitativo accompagnato zu sehen.

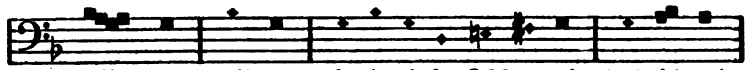
In den eigentlichen Passionen[3]) folgt Schütz dem „dramatischen" Typus, wobei der Sologesang wieder unbegleitet behandelt wird; bei genauerem Zusehen bietet er aber nicht die alten Lektionsschemata, sondern durchaus neue Melodien von hoher Biegsamkeit und oft kühner Ausdruckskraft unter häufiger Modulation in die modernen Nachbartonarten — ein Vergleich mit den hölzernen Deklamationen der sicher widerrechtlich unter seinem Namen laufenden Markuspassion zeigt den ganzen Abstand. Die Vielfältigkeit der melodischen Behandlung belege folgende Synoptikerparallele:

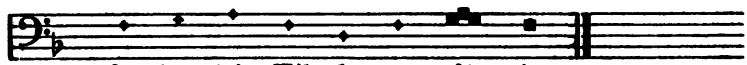
[1]) Schütz benutzt einen besonderen, erst seit Mitte des 16. Jhs. (Berlin Z. 19) üblichen „Osterton" (Schering, Oratorium S. 144).

[2]) Hdb. II 2 S. 347. Das Wesen des rec. acc. ist selbständige instrumentale Schilderung zum Sprechgesang.

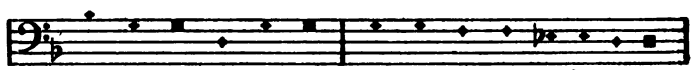
[3]) Vgl. Fr. Spitta. Die Passionen nach den vier Evangelien von H. Schütz (1886). Die Markuspassion (Ph. Spittas Ges.-Ausg. Bd. 1) lasse ich als unecht außer Betracht. Die Lukaspassion ist wohl die früheste unter den drei vollwertigen, während die nach Matthaeus und die zweite Fassung der johanneischen in Schützens höchstes Alter gehören.

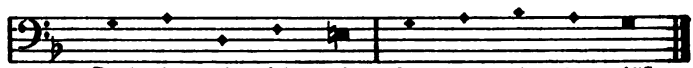
Lukas:





Matthaeus:





Fügt man kurz hinzu, daß die knapp imitierenden Motettenchöre an Prägnanz und musikalischem Gehalt die weitaus wertvollsten unter allen vorbachschen Turbae sind, so läßt sich ermessen, um wie köstliche Kunstwerke es sich handelt. Auch das kleine Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers (1645) muß mit hoher Auszeichnung genannt werden. Stilistisch ist es merkwürdig bunt angelegt: die wunderschöne Erzählerpartie ist noch altertümlich wechselnd, streckenweis sogar motettisch besetzt, die Einzelrollen dagegen stützen sich auf den Continuo, dem für die Jesusworte sogar illustrierende Instrumente zur Seite treten, eine an die damaligen Opernouvertüren gemahnende, edle Sinfonia rahmt samt einem Introituschor über „Da Jesus an dem Kreuze stund" das reizvolle Werk feierlich ein. Endlich das allerliebste Weihnachtsoratorium von 1664, das A. Schering erst vor wenigen Jahren durch einen glücklichen Fund in Upsala aus dem bisherigen fragmentarischen Zustand fast völlig hat erlösen können[1]). Hier prägt sich das moderne C-Takt-Rezitativ voll aus, doch leitet Schütz die Evangelisten alter Art auch zu choraler Lesung an. Die Hauptmomente in den Solopartien sind konzerthaft zu kleinen Kabinettstücken („Intermedien") mit charakteristisch je nach den Personen wechselnder Orchesterbesetzung ausgestaltet. Bei allen Engelsverkündigungen wird sogar durch ein langsam wallendes Sekundenmotiv als quasi-Ostinato (1., 7. und 8. Intermedium) „des Christkindleins Wiege bisweilen mit eingeführt"[2]).

---

[1]) Jetzt als Bd. 17 der Gesamtausgabe nachgeliefert, auch von Schering f. d. Praxis ergänzt und bearb.

[2]) Eine solche hatten vielerorten die Chorschüler bei der Weihnachtsfeier wirklich vorm Altar oder auf dem Orgelchor zu schaukeln.

Am 6. November 1672, im 87. Lebensjahr entschlief der „eisgraue Senior" und „Vater der deutschen Musikanten" sanft unter dem Gesang seiner Freunde, von einer einzigen Urenkelin betreut, zu Dresden, und wurde, von ganz Deutschland betrauert, mit großem musikalischen Geleit zu Grabe getragen. Sein Schüler Christof Bernhard hatte ihm noch zu Lebzeiten den Nachruf komponieren müssen, und der Meister hatte daran befriedigt „keine Note zu bessern gewußt." Den Kunstverwandten war es mit Recht wie ein Wunder erschienen, daß in ihre bereits vielfach verflachte und verrohte Epoche noch aus Haßlers goldner Vorkriegszeit ein mächtiger Zeuge hereinragte, der nie fossil grämelte, sondern bis zuletzt mit nimmermüden Versuchen ins Neuland der Zukunft wies. Nach seinem Tode ward er bei dem schroffen Stilwechsel zum Hochbarock hin rasch vergessen[1]). Aber nach der ersten bescheidenen Wiedererweckung durch Winterfelds Gabrielibuch (1834) gilt er seit Ph. Spittas großzügiger Schützerneuerung endgültig als einer der wenigen Ganzgroßen.

Die Weiterentwicklung des geistlichen Konzerts und seiner Nebenformen wollen wir nun in vier geschlossenen Kreisen, einem sächsisch-thüringischen, einem hanseatischen, dem Nürnberger und dem gesondert stehenden Wien-Münchener, durch das Jahrhundert hin verfolgen.

In Schützens engerer Heimat eroberte die neue, aus der Ferne kommende Kunst begreiflicherweise erst nur die politischen und Handelszentren, während auf dem Lande und in den Kleinstädten noch lange in alter Weise weitergesungen wurde. Ein gutes Bild liefert z. B. das Gothaer Cantional (1646 ff.) mit hübschen, kurzen, gelegentlich etwas flach rhythmisierten Doppelchören von Volkmar Leisring, Melchior Franck, Michael Altenburg[2]), während vortreffliche, eigene Motettenbände im Haßlerstil wie des Ch. Demantius Corona harmonica (Freiberg 1610), J. H. Scheins Cymbalum Sionium (15 deutsche und 15 lateinische Sätze zu fünf bis zwölf Stimmen, Leipzig 1609—15)[3]), S. Scheidts

[1]) Schon ein Jahr nach seinem Tode unterließ der Weißenfelser Simon Erfurth, der alle bedeutenden Deutschen besang, den Namen des großen Mitbürgers zu erwähnen, und für J. G. Walthers Musiklexikon (1732) war Schütz nur noch eine ziemlich mythische Berühmtheit.

[2]) Viele reizende Sätze spartiert auf der Berliner Staatsbibliothek, Sammlung Commer Bd. 7, Winterfeld Bd. 101.

[3]) Biographie siehe unten 2. Buch, 2. Kap. Neuausgabe von Prüfer Bd. 4. Ausführliche Würdigung von demselben in der Liliencronfestschrift.

Cantiones sacrae von 1620 und M. Francks fünfstimmige Psalmodia sacra I von 1631[1]) noch geraume Zeit nachklangen.

1618 und 26 lieferte Thomaskantor Johann Hermann Schein den Leipzigern mit seinen Opella nova das erste Konzertwerk großen Stils[2]). Der erste Band bringt meist einsätzige Choralkonzerte für zwei Solosoprane und Continuo, darunter von besonderem Kunstwert das edel schmerzliche „Da Jesus an dem Kreuze stund", das unglaublich rührende und herbe „O Jesu Christe" mit Solovioline, das leidenschaftlich fordernde „Erbarm dich mein" und die stärker besetzte Feste Burg, deren trotziges Thema noch durch weitere pathetische Antezipationen gesteigert wird; welch lehrreiche Jahrhundertrückschau von hier auf Joh. Walters Choralmotetten von 1524 ... Der zweite Band verfügt durchschnittlich über reichere Klangmittel, benutzt auch schon vor Schützens Sinfoniae sacrae in weiterem Umfang obligate Instrumente; so verlangt gleich das melodisch hervorragende Eröffnungsstück für Solotenor „Siehe das ist mein Knecht" zwei Geigen und Baß. Imposant wirkt das fünfstimmige Weihnachtsstück für Soli, Chor, Blasorchester und Orgel „Mach dich auf, werde Licht", die Verkündigungsszene II 11 ist einer der frühesten deutschen Rezitativdialoge, und vor allem das „Vaterunser" II 18 verdient nachdrücklichen Hinweis: mit einer Sinfonie beginnend, entfaltet sich das umfängliche Werk als ein Chorrondo auf den Text der Doxologie, zwischen dessen Pfeilern wechselnde Solistengruppen die Einzelbitten vortragen. — Scheins noch nicht wieder neugedruckte kleinere Konzertsammlung Fontana d' Israel (Israelsbrünnlein 1623) umfaßt eine Reihe von Continuomotetten, zumal über Hochzeits- und Begräbnistexte, die aber ebenfalls von mehr als bloßem Gelegenheitswert sind.

Samuel Scheidt in Halle hat mit den Concerti sacri 2—12 vocum adjectis symphoniis et choris instrumentalibus (1621/22), den „Lieblichen Kraftblümlein" (1635), den vier Teilen „Geistlicher Konzerten für zwei, drei und mehr Stimmen" (1631—40) und den 70 „Symphonien zu drei Stimmen auf Konzertenmanier" (1644) ein instrumental begleitetes

[1]) Von ihm besonders das liebenswürdige „Heut triumfirn die Engelein" und sein schönes Epicedion von 1639 auf Herzog Johann Ernst von Sachsen für achtstimmigen Doppelchor „Die mit Tränen säen", das mit einer vierstimmig homophonen secunda pars höchst wohlklingend abschließt.

[2]) In A. Prüfers Neuausgabe Bd. 5 und 6. Vgl. auch K. Hasse in Ztschr. DMG. II 578 ff. Ein Stück in Riemanns Beispielsammlung als Nr. 79.

Vokalerbe hinterlassen, das dem Schützschen zwar kaum an Umfang, wohl aber an künstlerischem Gehalt wesentlich nachsteht: eine gewisse trockene Tüchtigkeit, die zumal den Echogedanken in seitenlangen Wiederholungen totheetzt, läßt den ansehnlichen Meister als den geringsten Poeten unter den „drei großen S" erscheinen. Immerhin fesselt er oftmals durch die Formgestaltung, die sich in allen Stilarten vom Fauxbourdon bis zum Soloduett tummelt, so in einer dreisätzigen Orchestermissa über seine Konzertmotette „Herr unser Herrscher" (Psalm 8), so in zwei Magnifikats mit Instrumentalritornellen der Concerti sacri, denen der 3. Teil seines deutschen Konzertwerks (1635) drei weitere Belege mit durch Liedeinschübe ausgeprägtem Weihnachts-[1]), Oster- und Pfingstde tempore anreiht. Wie in der tabulatura nova beschäftigt ihn der protestantische Choral lebhaft: bald verkoppelt er drei Kirchenlieder zu einem Continuoquotlibet, bald bietet er Choralkonzerte von festlichem Charakter, wobei er J. Walters frohgemutes Musikantenrequiem „Herzlich tut mich erfreuen" sichtlich bevorzugt, während das mehrmals auftretende „Nun danket alle Gott" noch den erst später von Rinkart nachgeformten Sirachspruch vertont. In den schwächer besetzten Kraftblümlein und dem 4. Teil Geistlicher Konzerte verwendet er gern venetianische Tempiwechsel mit dem Bemerken: „Im Tripel die Oktav höher gesungen klingt besser und frischer im Cantu" — die kurzen Einschübe sind also wohl als laute Allegrotutti gemeint.

Edle Volkstümlichkeit vertrat des Wolfenbüttler Praetorius' Erfurter Freund Michael Altenburg, von dem außer den bereits erwähnten Arbeiten[2]) das famose drei- bis vierchörige Michaelskonzert „Es erhob sich ein Streit" aus dem Gaudium Christianum (1617), die schlichte „musikalische Weihnachts- und Neujahrszierde" zu vier Stimmen (1621) und vor allem die vortrefflich gesetzten Lieder seiner „Kirchen- und Hausgesänge" (1620—21) nachzutragen sind. Es ist wohlverständlich, daß sich seine thematische Nachwirkung gerade bei den Hauptvertretern einer populären Richtung in der nächsten Generation gezeigt hat: bei Hammerschmidt und dem älteren Ahle.

Andreas Hammerschmidt wurde 1612 aus sächsischer Familie im deutschböhmischen Brüx geboren und mußte 1629 als Protestant nach

[1]) Schon wesentlich früher enthält ein oberdeutsches Magnifikat wie später Bachs großes D-dur-Werk Christnachtgesänge (Kretzschmars Führer II 1[2] 302 ff. nach R. Schlecht, Gesch. d. Kirchenmusik S. 265).

[2]) Siehe oben S. 40f. und vieles spartiert in Band 33 und 42 der Sammlung Teschner auf der Berliner Staatsbibliothek.

Freiberg rückwandern, wo Demantius sein Lehrer gewesen sein wird. Der Pionieroberst Graf Bünau machte ihn 1632 zum Organisten seiner Hauskapelle auf Schloß Wesenberg, von wo er 1634 anläßlich des sächsischen Sieges bei Liegnitz sein op. 1, ein achtstimmiges Konzert, an den Rat von Freiberg sandte — eine Heimberufung dorthin als Petriorganist war der Lohn. Die Suiten seines „Instrumentalischen Fleißes" und der 1. Teil seiner „Musikalischen Andachten" entstanden unter dem Lärm einer Schwedenbelagerung, deren Aufhebung erst ihn in den Besitz einer Berufung an die Zittauer Hauptkirche setzte [1]). In Zittau, wo er 1675 starb, schrieb er die weiteren Teile seiner Andachten (1641 bis 46), bald nur solistische Vokalensembles, bald kleine Konzerte mit selbständigen Instrumenten, bald mehrchörige Prunkstücke mit Gabrielischen Einleitungssätzen — manches von etwas flüchtiger Art, an gewandter Formung und harmonischem Reiz aber nicht weit von Schütz abstehend. 1645 folgten seine berühmten „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" auf Bibeltexte, denen sich als 2. Teil das Hohe Lied in Opitzens Verdeutschung für ein bis zwei Sänger, zwei Violinen und Continuo anschloß; mit den Motetae unius et duarum vocum (1649) lieferte er auch ausgesprochene geistliche Monodien [2]). Den mit Vorliebe gepflegten Dialoggedanken nehmen die „Musikalischen Gespräche über die Evangelia" (1655—56) wieder auf, die „Kirchen- und Tafelmusik" (1662), die Missae breves (1663) und die sechsstimmigen „Fest- und Zeitandachten für das Chor" (1671) beschließen sein ausgedehntes Schaffen. Hammerschmidts Dialoge gehören zur wertvollsten Kirchenmusik des Jahrhunderts: ohne besondere Genialität, ja stellenweis sogar etwas nüchtern, stellen diese bescheiden besetzten Konzertlein eine biblische Szene oder einen Predigtgedanken musterhaft klar und fest sowie in gesanglich sehr dankbarer Form hin und haben noch bis auf Bachs Kantaten künstlerisch nachgewirkt. Ein Stück wie „O barmherziger Vater"

[1]) Schünemann in Sbd. IMG. XII 207. Neudr. seiner Dialoge in DTÖ. VIII 1 (A. W. Schmidt), daraus „Ich leide billig" auch in Riemanns Musikgesch. in Beisp. Nr. 97; Auswahl seiner übrigen Konzertwerke als DTD 40 (Leichtentritt), beide mit Biographien. Vgl. auch E. Steinhard, zu H.s 300. Geburtstag (Sammlung gemeinnütziger Vorträge, Prag 1914).

[2]) Hier sind seine Mitläufer ein J. Hildebrand („Kriegsangstseufzer"), der Dresdener G. Röbel („Arien") und Sam. Seidel (Suspiria musicalia), während W. Fabricius („Geistl. Arien" 1662) und Chr. Bernhard („Geistl. Harmonien" 1665) mehr Schützens höherer Richtung folgen (Kretzschmar, Lied I 82 f.). Die Solokantaten stehen zu den mehrstimmigen bei Capricornus, beiden Krieger und J. W. Franck etwa im Zahlenverhältnis von 1:10 (Mersmanns Diss. Berlin 1916 S. 19.)

(DTD. 40 S. 32) zeichnet sich durch eindrucksvolle Chromatik und große Innigkeit aus, Duette wie die Choralumspielungen von „Was mein Gott will" und „Auf meinen lieben Gott" oder das zart bewegte „Siehe meine Freundin" sind als gute Kunst noch heute lebensfähig. Wie reizend stammelt Maria zu den Verkündigungsworten des Engels hier wie bei Schein nur immer „Welch ein Gruß —!"

Das nächste Geschlecht hat auf den „Hammerschmidtschen Fuß" als Inbegriff des Platten, Billigen, gern gespottet, weit eher trifft jedoch Joh. Beer in seinen „Musikalischen Diskursen" (Nürnberg 1719) das Rechte: „Er ist auch, welches das höchste Stück seines unsterblichen Ruhms derjenige, welcher die Musik fast in allen Dorfkirchen usque ad hunc diem erhalten, welches tausend Künstler mit ihren Sprüngen und Contrafugen nicht zu tun vermögen ... Dieser Punkt soll ihm billig als ein unverwelkliches Lorbeerblatt in den Kranz seines immergrünenden Nachruhms eingeflochten werden!" Und noch Mattheson meinte, Hammerschmidts Motetten würden in Thüringen so wenig aussterben wie die hohen Stiefel der Altenburger Bauernmädchen. Der Zittauer war eben ein Ausbreiter tonkünstlerischer Kultur im besten Sinne, und solcher schlichte Dienst am Volk verdient oft größeren Dank als ein im Grunde unfruchtbares, wenn auch höchst auffälliges Seiltanzen zwischen den Kirchturmspitzen der Kunst.

Ähnliches gilt von dem heut wieder mehrfach beachteten Joh. Rudolf Ahle (1625—73), dessen biederer Tüchtigkeit freilich fast jeder höhere Auftrieb fehlt. Nach Erfurter Studien- und Kantorenjahren wirkte er seit 1654 als Blasiusorganist in seiner Vaterstadt Mühlhausen (Th.). die seine Reputierlichkeit — wie einst bei Joachim a Burgk — schließlich mit dem Ratsherrn- und Bürgermeistertitel ehrte. Mit Absicht betont er öfters einen leichten und „anmutigen stylum", der in Thüringen Schule gemacht hat, er bevorzugt weiche ⅔ Akkorde, zeigt aber gelegentlich, wie in dem zweichörigen Dialog „Wer ist der, so von Edom kommet?" und in dem frischen Hochzeitsstück „Ich hab's gewagt!" volkstümliche Kraft [1]). Am glücklichsten war er als geistlicher Liedersänger [2]).

[1]) Auswahl in DTD 5 und Biogr. in Sbd. IMG. II 393 ff. (J. Wolf). Vieles spartiert in Sammlung Winterfeld Bd. 101 (Berliner Staatsbibl.). Welch Niedergang aber doch im Vergleich zu Schützens Durchgeistigung, wenn etwa Ahles Thomasdialog. (1648) Gläubiges und Ungläubiges genau auf die gleichen Motive bringt und der Eintritt der Herrenrede keinerlei inneren Umschwung zeitigt! Als Hauptwerke des fleißigen Mannes rechnen Neugepflanzter Thüringischer Lustgarten (4 Teile 1657—65), Neue geistl. Arien (mehrstg., 5 Bde. 1660—68), ein- bis achtstimmige Festtagsandachten (I 1662), die sämtlich brauchbares Mittelgut enthalten.

[2]) Siehe oben S. 38.

In Leipzig hatte Tobias Michael (1592—1657, Sohn des Dresdener Hofkapellmeisters Rogier M.) 1630 von Schein das undankbare Amt übernommen, die Thomaner durch die Not der Zeit hindurchzuführen, was der Verfasser der „Musikalischen Seelenlust" (30 und 50 einst weitverbreitete, geistliche Konzerte 1634—37)[1]) mit gutem Anstand vollbrachte. Seit 1651 hatte er in dem Nikolaiorganisten Johann Rosenmüller (1620—84)[2]) einen genialischen Vertreter und voraussichtlichen Amtsnachfolger, der aber nach vier Jahren plötzlich unter dem Verdacht der Knabenliebe gefangen gesetzt wurde und über Hamburg nach Venedig entfloh, wo er zu hohem Ansehen gelangte. Noch J. A. Scheibe[3]) stellte ihn neben Lulli und rühmte die Zeiten, „da in diesem unserm Vaterlande ein Rosenmüller fast ganz Italien beschämte". 1674 erhielt er die Hofkapellmeisterstelle in Wolfenbüttel, die er bis zum Tode rühmlich verwaltete. Ist er neuerdings besonders auf instrumentalem Gebiet als Neuerer genannt worden, so tragen doch auch seine „Kernsprüche" (1648—53) ihren Namen zu Recht: seine quasi-Kantate In hac misera valle für zwei Soprane und Bc. mit Rezitativeinschüben und einem krönenden $\frac{4}{4}$ Arioso, das in ein breites Amen ausläuft, hat schon einen Forkel begeistert, sein deutsches Rorate für Solosopran mit Orchester oder sein Quintett „Christum liebhaben" verdienten nicht mindere Hervorhebung, eine vierstimmige a capella-Messe läßt auch an seinem Kontrapunktkönnen keinen Zweifel[4]). Fast noch bedeutender sind die schon zu Nummernkantaten auseinandergelegten, trompetenfrohen Kirchenkonzerte seiner Wolfenbüttler Spätzeit[5]), als Krone seines Schaffens aber bestätigt das wunderliebliche Sätzchen zu fünf Stimen „Welt ade, ich bin dein müde"[6]), das lange nicht unwert Seb. Bach zugeschrieben worden ist, Caspar Printzens Urteil über Rosenmüller, „so wegen Reinligkeit seiner Composition billig zu loben".

Der begnadete Liederkomponist Adam Krieger erbte Rosenmüllers Leipziger Organistenamt, von seinem einst gewiß nicht kleinen Konzertschaffen haben sich leider nur zwei Kirchenstücke erhalten, unter

---

[1]) Über ihn besonders R. Wustmann, Musikgesch. v. Leipzig I.

[2]) A. Horneffer, Diss. Berlin 1898 u. M. f. M. 1899.

[3]) Siehe unten Buch 3, Kap. 2.

[4]) Viele Sparten in Band 50 und 126 der Sammlung Teschner sowie in Commers Bd. 20. (Staatsbibl. Berlin).

[5]) Hss. 18880—89 der Berliner Bibl.

[6]) Neudr. b. Winterfeld, Ev. Kirchenges. II u. im Kaiserliederbuch f. gem. Ch. Nr. 20.

denen „An den Wassern zu Babylon" allerdings ein Juwel bildet[1]): einer rhythmisch eigentümlichen und melodisch schönen E-moll-Sinfonie folgen zwei durchimitierte Ensembles, von drei rezitativartigen Soloversen der drei Solisten eingerahmt — auch hier kristallisiert sich das Gegensatzprinzip der Kantatenform mit innerer Notwendigkeit heraus.

Drei namhafte Meister, die sämtlich gleich Schein dem musikfrohen Erzgebirge entstammten, erscheinen nunmehr in der berühmten Reihe der Leipziger Thomaskantoren[2]) und schufen durch ihr fleißiges Wirken eine nicht zu unterschätzende Grundlage für den kommenden Großmeister. Sebastian Knüpfer (geboren in Asch 1633 als Kantorensohn) verlebte seine Studienjahre in Regensburg, wo eine noch lebendige Lassotradition seinen gediegenen Geschmack mitbestimmt haben mag, 1654 zog er als Kirchensänger und Privatlehrer nach Leipzig, wo er schon drei Jahre später im Wettbewerb mit Werner Fabricius[3]) und Ad. Krieger die höchste kirchenmusikalische Stellung der Stadt errang. Es zeugt für die hohe Achtung, die sich Knüpfers strenge Tüchtigkeit errang, daß die Leipziger Universität ihm, obwohl er nie Hochschulprofessor gewesen, den Pomp eines „akademischen Begräbnisses" zubilligte; von seinen rund 150 bekannten Werken hat sich etwa die Hälfte erhalten.

Johann Schelle, der im Friedensjahr 1648 zu Geising das Licht der Welt erblickte, diente als Diskantist unter Schütz in Dresden sowie auf dessen Empfehlung in Wolfenbüttel, sang seit 1664 als Thomaner, später als Student unter Knüpfer, übernahm 1670 das Eilenburger Kantorat, um es nach sechs Jahren mit dem in Leipzig zu vertauschen. Er hat hier als erster einen ganzen (von Paul Thymich gedichteten) Kantatenjahrgang vertont, der leider aus J. G. Walthers Nachlaß verschollen ist. Im beginnenden Streit zwischen Pietismus und Orthodoxie blieb Schelle neutral: mit dem fleißigen Leipziger Ratsmusikus J. Petzold schrieb er Melodien für den „Andächtigen Studenten", eins der ältesten Pietistengesangbücher — den Lutheranern vertonte er (wie J. Staden Dilhers Evangelische Schlußreime) die Liederpredigten des angesehenen Thomanerpredigers B. Carpzow (1689), auf dessen Anregung

[1]) Autograph für Sopran, Tenor, Baß und Streichorch. (Hs. 11561 der Berliner Staatsb.); die zweite, umfänglichere Kantate vertont den Hauseinweihungspsalm.

[2]) Das Kantorat verwaltete Knüpfer von Michaels Tode bis 1676, Schelle bis 1701, Kuhnau bis 1722, dann Bach. Auswahl ihrer Werke in DTD 58—59 (Schering), ders. im Bachjb. 1912.

[3]) Schüler von Selle und Scheidemann, lebte 1633—79, damals Musikdirektor der Paulinerkirche.

wohl auch Schelles Lutherchoralkantaten zurückgehen. Zu seinen Schülern zählen Keiser, Heinichen, Schemelli und Graupner.

Johann Kuhnau endlich[1]), der 1660 als Schelles Vetter ebenfalls zu Geising geboren wurde, war als Dresdener Kreuzschüler V. Albricis Eleve, saß als Zittauer Primaner noch zu Christian Weises Füßen und studierte dann zu Leipzig die Rechte, wurde 1684 Thomasorganist, vier Jahre darauf Dr. jur., wozu ihm das Leipziger Collegium musicum ein Festkonzert darbrachte. Seine Amtsführung als Kantor war nicht glücklich: hatte die Chorzucht schon unter Schelle stark nachgelassen, so verfiel sie unter dem kränklichen, reizbaren Mann vollends, zumal da ihm die Begabtesten zum moderneren Paulinerkolleg oder zur jüngst gegründeten Oper Strungks entliefen. Als Tonsetzer kam Kuhnau, obwohl der Arbeitswert oft unter seiner gedrückter Stimmung litt, so fleißig seinen Amtspflichten nach, daß er sich „nur selten fremder Kompositionen zu bedienen brauchte" und volle vierzehn Kantatenjahrgänge hinterließ, von denen sich leider nur einige der Gemeinde überreichte Textheftchen erhalten haben[2]). Sein Bestes gab er als Klavierkomponist.

Diese drei Thomaskantoren bedienten sich reichster Klangmittel; der Wechsel der Chöre mit dem an der Orgel stehenden Kreis der favoritae ergibt sich zwar nicht immer aus den Vorschriften, meist aber aus dem Text und dem Unterschied beweglicher von massiger Setzart, woraus Schering auch für die Ausführung der Bachkantaten Entsprechendes folgert[3]). Bietet Knüpfer Concerti vom zartesten Liedstil bis zu stärkster dramatischer Kraftentfaltung wie das einsätzige „Vom Himmel hoch" für drei Chöre und das ebenso weihnachtsfröhliche „Vom Himmel kam der Engel Schar" für fünf Solo- und Chorstimmen, denen Italien damals nichts Gleichwertiges gegenüberzustellen hatte (Schering), so vertritt Schelles eichenstarke Gesundheit recht eigentlich den barocken Städteprunk jener Zeit, wofür das herrlich-gewaltige „Lobe den Herren meine Seele" ein strahlendes Beispiel bietet. Daß er gelegentlich auch eigenartige Formversuche anstellte, zeigt die Verschränkung zweier gleichberechtigter Kirchenlieder in der Choralkantate „Nun danket alle Gott". Das Eindringen frischer Sololieder, die von hier öfters in den Gemeindegesang übergingen, bedeutete eine neue Kraftquelle für die entstehende Kantate, die sich jetzt aus dem Konzert erstmals zu dem von Knüpfer

[1]) Biogr. von Münnich in Sbde. JMG. III 473.

[2]) Verzeichnis in M. f. M. XXXV 176 ff. mit einer wichtigen Vorrede (1709) gegen die neuesten theatralischen Kirchenmusiken.

[3]) Besonders im Bachjb. 1920.

und Schelle meist verwendeten Gebrauchstypus „Anfangschor — vier- bis fünfstrophiges Lied, von dem jeder Solist ein Gesätz übernahm —, Wiederholung des Eingangschors" auswuchs; bei Kuhnau löste die keimhafte Dacapoarie (A-B-A) das Strophenlied ab, und durch den Einschub madrigalischer Rezitativbetrachtungen[1]) zerreißt er endgültig den musikalischen Zusammenhang der Einzelteile. Eine besondere Stärke Knüpfers und Rosenmüllers sind ausgedehnte, feierliche Baßsoli über Prophetentexte, die erfreulich männlich von den gleichzeitigen Kastratenverzückungen des Südens abstehn. Kuhnau schätzt aber auch schon große, durchkomponierte Einzelgesänge mit Wechsel deklamatorischer und arioser Strecken nach Art Carissimischer und Draghischer Solokantaten — trotz seines Opernhasses weiß seine schwächere Schöpfergabe sich manchmal eines theatralischen Gepräges nicht genug zu erwehren.

Leipzigs Nachbarstadt Halle hatte sich auch nach Scheidts Tod noch eines regen Musiklebens zu erfreuen, unter Philipp Stolles Kapelleitung wirkte hier seit 1666 als Kammerorganist der um 1645 geborene Christian Ritter[2]), durch seine Lehrer Chr. Bernhard und Chr. Kittel zwiefach ein Schützscher „Enkelschüler". Seine Brautmesse „Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems" für Solobaß, Chor und kleines Orchester ist ein reizend zärtliches Stück von volkstümlicher Prägung, seine Sopransoli mit Chor und eigenartigen Instrumentenzusammenstellungen wie das Begräbnislied „Wie dank ich genugsam dir, mein Gott" und das deutsche Vaterunser verdienen hohes Lob, vor allem aber die herrliche Solokantate für Frauenstimme O amantissime sponse Jesu[3]). Nach schwedischen Jahren (1678—83) wurde er als Nachfolger Furchheims Dresdener Vizekapellmeister neben Westhoff und Kammerorganist, welches Amt dann N. A. Strungk erbte, löste aber fünf Jahre danach G. Düben als Stockholmer Hofkapellmeister ab, um sich rund seit 1700 in Hamburg der verdienten Alterruhe zu erfreuen. Noch 1717 griff er brieflich launig in Matthesons Tonartenkrieg ein und ist bald nach 1725, unbekannt wo, verstorben[4]). Seine Schreibweise hat etwas besonders Anziehendes, sozusagen Lieblich-Würziges, hoffentlich bringt die Zukunft noch mehr von ihm an den Tag. Am Jahrhundertende durfte

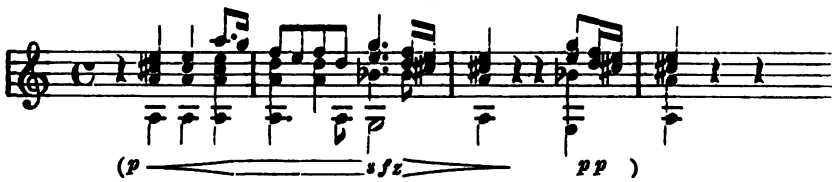
[1]) Siehe unten gelegentlich Neumeisters.

[2]) Biogr. von R. Buchmayer in der Riemannfestschrift 1909.

[3]) Neudr. von Buchmayer bei Breitkopf & Härtel.

[4]) Die Sopranarie „Ihr Seelen voller Traurigkeit" aus seiner Kantate „Gott hat Jesum erweckt" von 1700 (Bibl. Lüneburg) soll Bachs allerliebste Arie „Mein gläubiges Herze" deutlich beeinflußt haben (Buchmayer).

Friedrich Wilhelm Zachow als erster Musiker der Saalestadt Halle gelten[1]). Seine zwölf Kantaten von bereits Bachschem Umfang mit reich wechselnder Instrumentierung zeigen teils wie diejenigen Schelles Strophenliedfüllung, teils wie die Kuhnauschen richtige Rezitativverbindungen der Einzelnummern, das einsätzige Konzert klingt nur noch ausnahmsweise nach. Als Harmoniker zeigt er eine im Norden ganz neue Empfindsamkeit, so in „Herr wenn ich dich nur habe" mit obligater, wohl akkordisch auszufüllender Harfenpartie[2]) voll schmachtender ♮ Akkorde, oder bei einer wiederholten Wendung wie



Zumal drei große Bassarien überraschen durch Freiheit der rhythmischen Gestaltung und harmonische Fortschrittlichkeit[3]). Als Dramatiker von großer Schlagkraft beweist sich Zachow etwa in dem Kantatenchor „List und Lügen", wenn nach wildesten Tuttieinsätzen „Höllenheer — schwinge deine Donnerkeile!") der Sopran allein plötzlich niedersinkt („— bis das matte Herze bricht"). Gegenüber Chrysanders noch ziemlich kühler Bewertung darf man heut angesichts eines weit reicheren Materials ruhig sagen, daß Jung Händel bei keinen besseren Meister hätte in die Lehre kommen können.

In Thüringen verknüpft sich schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts der Name Bach mit den besten Leistungen auf kirchlichem Vokalgebiet. Für Heinrich Bach in Erfurt (1615—1692) zeugt neuerdings ein fünfstimmiges Konzert mit Orchester „Ich danke dir Gott" voll festlicher Wucht; ein unter seinem Namen gehendes, wunderherrliches Lamento für Alt mit Orchester „Ach daß ich Wassers genug hätte"

[1]) Gesamtausg. seiner erhaltenen Arbeiten als DTD 21/22 (Seiffert).

[2]) Harfenisten besaß die Berliner Hofkapelle seit 1542 dauernd (C. Sachs, Musik am brdbg. Hof S. 31), ebenso die Stuttgarter mindestens seit 1607 (Sittard I 38). 1638 war in Dresden ein Harfenist Maukisch angestellt, der u. a. den Bruder des Rudolstädter Kapellmeisters Werner Franck „in der doppeln Harffen Kunst etc. hiesiger Arth nach informiret" (DTD 46/47 S. IX). Über Harfentabulaturen in Deutschland vgl. J. Wolfs Notationskunde II 299 ff.

[3]) „Ich mag den Himmel nicht", „Ach und weh", „Herr ich bin zu geringe". Er hat auch schon richtige Dakapoarien mit jener devisenartigen Vorwegnahme des Hauptthemas im Gesang vor der nochmals beginnenden eigentlichen Arie, die dann bei Bach so oft begegnet — der Gedanke stammt von Carissimi her.

(beide Ph. Spitta noch unbekannt)[1]) voll romantischen Zaubers muß allerdings wohl für den Feuerkopf Johann Christof I in Anspruch genommen werden, der sich durch sein in Händelscher Art monumentales Michaelskonzert „Es erhob sich ein Streit" und herrliche Motetten („Lieber, lieber Herr" mit den rührend inbrünstigen rhythmischen Vorwegnahmen und „Unseres Herzens Freude hat ein Ende" mit kühnen Tonartrückungen) als ein ungewöhnlich leidenschaftlicher Künstler beweist, in dem sichtlich schon die göttliche Flamme aufzuckt. Die süße Herbigkeit der Generation Buxtehude—Zachow—Weckmann—Ritter—Christof Bach wird, glaube ich, sehr bald eine allgemeine Wiederauferstehung gerade dieser Frühmeister innerhalb unserer Bach- und Händelgemeinden nach sich ziehen. Daneben wirken die Continuomotetten Joh. Michael Bachs, die nicht allzuweit vom „Hammerschmidtschen Fuß" stehen, bescheidener, aber es ist doch von feinem Reiz, wenn diese vierstimmigen Gebrauchssätze schließlich als fünfte Stimme im doppelten Zeitmaß ein Sopranchoral breit überdacht, wie etwa „Herr, laß dein' lieb' Engelein" in dem Begräbnisstück „Unser Leben währet siebzig Jahre".

Die Kuhnaugeneration vertritt in Thüringen der aus Ostfriesland gebürtige Rudolstädter Hofkapellmeister Ph. Heinr. Erlebach (1657 bis 1714), dessen zahlreiche hs. Kantaten (Bibl. Berlin) gleich den Arbeiten des genannten Thomaskantors ein wenig veräußerlicht wirken, übrigens aber auf Rezitativzwischensätze verzichten und so im wesentlichen noch den konzerthaften Zusammenhang wahren; in den ariosen Momenten berühren sie sich mit den vortrefflichen Strophenliedern seiner „Harmonischen Freude"[2]).

In Hamburg war Hieronymus Praetorius (bis auf die Heranziehung des Continuo seit 1618) über Gabrielis Technik kaum hinausgegangen. Erst der aus Zörbig bei Bitterfeld gebürtige Thomas Selle (1599—1663) verpflanzte 1624 mit seiner Concertatio Castalidarum das geringstimmige Kirchenkonzert Viadanascher Art an die Nordseeküste, um ihnen 1631 zehn ebenfalls nur dreistimmige Deutsche Konzertlein (Hagiodekamelydra) und bis 1658 eine ganze Reihe ähnlicher Sammlungen folgen zu lassen. Seine in Rostock erschienenen vier Teile Concertuum latino-sacrorum für zwei bis siebzehn Stimmen (1646 ff.) und die drei Bände „Deutscher geistlicher Concerten, Madrigalien und Motetten zu ein

[1]) Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel. Die Anfänge der Einzelteile in M. Schneiders Themenkatalog (Bachjb. 1907). Das Meiste anfangs des 19. Jhs. durch F. Naue (neun Motetten für Singchöre, Hoffmeister) in drei Heften neugedr.

[2]) O. Kinkeldey in DTD 46/47 S. XXXIII.

bis dreiundzwanzig Stimmen"[1]) bergen einen überreichen Schatz an sehr beachtenswerter Gebrauchsmusik, der es auch an dramatischen Zügen[2]) keineswegs fehlt. Von großem entwicklungsgeschichtlichen Interesse sind Selles Passionen, von denen er seit seiner Berufung ins Hamburger Johanniskantorat (1641) in den ersten Jahren drei samt einer Auferstehungshistorie abfaßte[3]). Besonders seine größere Johannispassion von 1643 stellt sich durch die Einschiebung reichstbesetzter Intermedia (konzertgemäße Ausgestaltung des Introitus, dann am Schluß des 1. Teils neunstimmig „Fürwahr er trug unsere Krankheit", dgl. nach dem 2. Teil „Mein Gott" ps. 22, und doppelchörige Conclusio über „O lamb Gottes unschuldig" zu achtzehn Stimmen) sehr lehrreich neben Schützens Passionen.

Der 1. Teil geistlicher Konzerte mit ein bis acht Stimmen von Johann Schop (Hmbg. 1644[4])) birgt, da mit einer Ausnahme (Trompeten und Pauken ad libitum für das Schlußstück Nr. 30) auf besondere Instrumentalparte verzichtet wird, eigentlich nur Choral-Motetten „in concerto", wie Selle gern sagte, — gute Gebrauchsmusik, worunter Nr. 13 zu drei Stimmen das Lied „Vom Himmel hoch" hübsch so verwertet, daß die erste und dritte Strophe am Anfang und in der Mitte unverändert vom Sopran und Tenor zeilenweis gesungen werden, die übrigen Gesätze dazwischen aber freie Umspielung erfahren.

Neues Leben brachten Weckmann und Bernhard von Dresden her nach Hamburg[5]). Der Thüringer Mathias Weckmann (1621—74) war Kurf. Kapellknabe unter Schütz gewesen, hatte dann gleich Reinken als Orgelschüler von Jakob Praetorius und H. Scheidemann den Sweelingkschen Stil studiert, um nach Mattheson „die praetorianische Ernsthaftigkeit durch eine scheidemannische Lieblichkeit zu mäßigen" und war nach einander beim sächsischen wie beim dänischen Tronerben Kammerorganist gewesen, um

[1]) Beschreibung bei Pirro, Buxtehude S. 43—47.

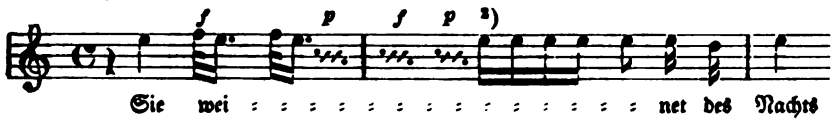
[2]) Z. B. bietet er in der „Concertuum trivocalium pentas „Erhalt uns Herr" bei den Worten „die Jesum Christum deinen Sohn stürzen wollen" einen ausgezeichnet bildhaften Madrigalismus.

[3]) Vgl. meinen Aufsatz „Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion" (Petersjb. 1920).

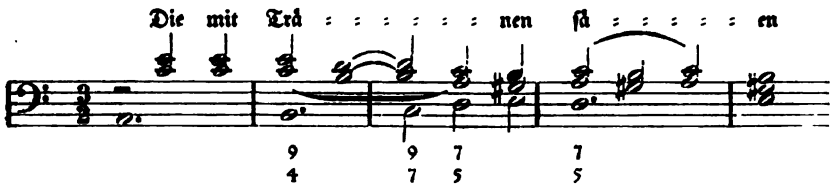
[4]) Bibl. der Musikfreunde, Wien. Die achtstimmigen Nummern sind entweder für „zwei gleiche Chor" oder für „hoch und niederig Chor" oder auch einchörig. Die Vorrede empfiehlt, im kirchlichen Gebrauch bei längeren Stücken je nach Bedarf vorzeitig „den Final zu machen". Manche Organisten merkten solche Stellen ausdrücklich in ihren Fugendrucken an, z. B. Murschhauser (DTB XVIII 122.)

[5]) Gesangswerke beider in DTD VI (Seiffert); ders., M. Weckmann u. d. Collegium musicum in Hamburg (Sbd. IMG. II 76 ff.)

1655 nach glänzendem Probespiel[1]) an die Hamburger Jakobiorgel zu gelangen. Wissen seine Solokantaten für Baß wie viele frühdeutsche Belege die Melodiestimme noch nicht aus den Fesseln des Fundamentparts zu befreien, so leistet er im Dialog überzeitlich Höchstes. Seine Verkündigung Mariae mit den stockenden Sopraneinsätzen „sintemal ich — sintemal ich — von keinem — von keinem Manne weiß" gehört in ihrer keuschen Verschämtheit zu den schönsten Einfällen deutscher Tonkunst, und von dem noch ungedruckten Duettkonzert über Jerem. 1, wo Sopran und Baß sich die einzelnen Klagestrophen zuwerfen und es von der Tochter Zion heißt:



wird jeder, der es auf dem Hamburger Bachfest 1921 hörte, nur mit Ergriffenheit sprechen können. Aber auch an kräftig dramatischen Chorwirkungen nimmt er es mit Schelle auf, wie bei den breiten Orgelpunkten seines Michaelskonzerts[2]), oder wenn ein andermal in einem zu Einzelgesang zerpflückten Satz fast brutal ein gewaltiges Tutti („Nun ist das Heil und die Kraft") hereinbricht. Die edle Schmerzlichkeit des damals noch recht gewagten



gemahnt unwillkürlich an das „Deutsche Requiem" eines anderen großen Hamburgers. Daneben verblaßt einigermaßen der alte Theaterpomp einer Reinkenschen Michaelskantate „Es erhob sich ein Streit", obwohl auch sie das damalige Mittelmaß technisch überragt[4]). Ebensowenig sind die 82 geistlichen Konzerte und Kantaten des um die ersten Hamburger Opern verdienten Franken J. Ph. Förtsch aus der Berliner Staatsbibliothek sonderlich hoch zu bewerten[5]).

[1]) Matthesons Ehrenpforte S. 397.

[2]) Ähnliche Echos innerhalb des Melismas in seinem Angelicus coeli chorus.

[3]) Besetzung: Soloquintett, vierstimmiger Chor, fünfstimmiges Orchester und Orgel.

[4]) Vgl. Scherings Erläuterung im Programmbuch des 9. Deutschen Bachfests (Hmbg. 1921).

[5]) Eine neugedr. bei Fr. Zelle, J. Ph. Förtsch S. 13 ff.

Weckmanns Freund Christof Bernhard (16:7 in Danzig geb.) hatte in seiner Vaterstadt bei Paul Siefert studiert, dann den Unterricht von Schütz und Carissimi genossen und wirkte ein Jahrzehnt als Kantor in Hamburg, bis 1674 der Sächsische Hof erneut seine Dienste beanspruchte. 1692 starb er im Ruhestand zu Dresden. Seine Kirchenmusiken trennen bereits durch abgeschlossene Solonummern das Konzert zur zyklischen Kantate auseinander, gelegentlich weist er durch Chorrondi mit solistisch wechselnden Zwischensätzen auf Scheins Vaterunser zurück. Die einleitende Adagiosinfonie zu „Ich sahe an alles Tun" bringt mit ihrem verschleierten C-moll und seufzenden Nonenvorhalten den Hamburgern, die sich schon damals als am Weltverkehr Mitbeteiligte das Modernste zu leisten wünschten, verhältnismäßig früh die neue Spielart des „tränenden Barock" zur Kenntnis, ohne doch an edler Geste zu verlieren; seine neapolitanischen Sextakkorde[1]) entstammen natürlich der gleichen Palette. — Hamburg ward auch in diesem Sinne das „nordische Venedig".

Von großer Bedeutung für das niederdeutsche Musikleben wurde die Weckmannsche Gründung des Hamburger Collegium musicum (1660), das nicht nur wie die anderweitigen Musikkränzchen gleichen Namens Dilettanten um die Instrumentalpulte versammelte, sondern sich besonders die Pflege derjenigen Vokalmusik angelegen sein ließ, die nach Art und Besetzung in den Hamburger Gottesdiensten nicht musiziert werden konnte — vor allem also das italienische Oratorium[2]). Die neue Einrichtung, die fünfundzwanzig ausübende Mitglieder zählte, ihren Notenbestand durch Umlagen aufbrachte und schließlich von nah und fern ansehnliche Gäste herbeizog, hat begreiflicherweise die heimische Produktion bald merklich befruchtet.

Einer der frühesten Oratorienbelege in Norddeutschland ist ein siebenstimmiger „Lazarus" von Schütz[3]) „Vater Abraham, erbarm dich mein," ohne Jahr, der nicht viel anders als eine Sinfonia sacra von 1629

[1]) Z. B. DTD VI S. 167: $\overline{\text{as fis}}$ g / c — h

[2]) Das Oratorium war um 1580 in Italien als rappresentazione sacra im Betsaal (oratorio) des hlg. Filippo Neri erstanden (falls der Name nicht aus dem actus oratorius der mittelalterlichen Schule herrühren sollte), ein allegorischer Andachtsgesang (lauda), zu dem seit Carissimi der Evangelist (testo) einen verbindenden Text rezitativisch sang. So entstand ein merkwürdig zwitterhaftes Gebilde, das in Italien sich an die geistliche Oper, in Deutschland ans geistliche Konzert anschloß. Vgl A. Schering, Gesch. d. Oratoriums (1911.)

[3]) Der gegen Schering polemisierende Versuch einer Abltg. aus den Offizien (Arch III) von Kathi Meyer ist nur teilweis überzeugend. Seiffert, Anecdota Schütziana (Sbd IMG I)

aussieht und auf die Gattungsbezeichnung nicht viel mehr Anrecht hat als andere Dialoge von Schütz und Hammerschmidt auch. Weit wichtiger ist das Stettiner Oratorium gleichen Stoffs von Magister Andreas Fromm[1]), dessen Aufführungsvorschriften deutlich eine deutsche Hauptwurzel dieses Kunstzweiges erweisen, das alte Mysterienspiel. Denn wie bei diesem sucht Fromm durch sinnvolle Verteilung der mitwirkenden Gruppen in der Kirche dramatische Schauplätze (die Orgelempore als Himmel, das Kirchenschiff als Hölle usw.) anzudeuten. Ein frischer, volksmäßiger Geist durchweht das urtümliche Werkchen: nach einer Instrumentaleinleitung und einem wohl dem Opernaufbau entlehnten Prolog (Luk. 16, 19—21) singt Lazarus als Altist zur selbständig figurierenden Gambenbegleitung den Choral „Herzlich tut mich verlangen" und nach einem kurzen Instrumentalzwischensatz „Mit Fried und Freud", worauf der Himmelschor uns des Jak. Gallus bekanntes Ecce quomodo herabsendet und eine Engelsarie mit Gambe den Entschlafenen preist. „Auf Erden" stimmt jetzt der Reiche mit seinen Gesellen „das Saufflied" an, dem ein lustig freches Sinfoniefugato folgt. Unvermittelt beginnt der Prasser sein nahes Ende zu beklagen, Gott verstößt ihn aber in die Hölle, deren Schrecknisse ein Ritornell andeutet. Ein Gespräch zwischen dem Reichen und Vater Abraham beschließt den 1. Teil, dem die Predigt oder ein stilles Gebet gefolgt sein mag. Den 2. Teil, den man eine Choralkantate über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" nennen könnte, füllen mehr konzerthaft zwei sechsstimmige Chorsätze mit Gamben, Lauten, Posaunen, Trompeten, Pauken und Orgel, zwischen die sich eine Sopranarie schiebt. Die schon bemerkenswert selbständig gerundeten Sologesänge sind mit venezianischer Taktfreiheit, die Chöre als schlichte turbae behandelt. Die Arbeiten für das Hamburger Musikkolleg gehen demgegenüber mehr auf den Konzertdialog zurück.

Weckmanns „Tobias" ist verschollen, dagegen liegt in Upsala eine wunderschöne Bearbeitung des gleichen Gegenstandes von Rosenmüller[2]), deren Erneuerung lohnen würde. Hierher gehören auch ein „Lazarus", ein „David und Goliath" und ein frisch-dramatischer „Holofernes"[3]) des jüngeren Caspar Förster, der sichtlich bei Frescobaldi und Carissimi[4])

[1]) R. Schwartz, Das erste deutsche Oratorium (Petersjb. 1898).

[2]) Beispiele in Pirros Buxtehude S. 113 ff.

[3]) Vgl, Pirro a. a. O. S. 72 ff. nach Hss. aus Upsala.

[4]) Carissimi befand sich in dauernden Gutachterbeziehungen zum Pfalz-Neuburger Hof, ein kleines deutsches Weihnachtsspiel des Düsseldorfer Kapellmeisters Mocchi um 1675 steht ihm nahe (Einstein in Sbd. IMG. IX 357).

gelernt hat, beide aber durch reichere Chorverwendung und hier mit geradezu Händelschen Zügen übertrifft[1]); auch seine Kantaten verdienen Beachtung. In Upsala liegt weiter ein dreiaktiges anonymes Allegorieoratorium, das von Buxtehude sein könnte[1]). Bachs herrliche Szenen zwischen Jesus und der Seele setzen diese Kunst fort[2]), doch war er so allegorienfeindlich, daß er selbst sein Osteroratorium zur Kantate geformt hat. Mit Bernhards Weggang nach Dresden stockte leider der fortschrittliche Betrieb des Collegiums, um jedoch schon drei Jahre später eine Art Fortsetzung zu finden; denn die ersten Stücke, welche die 1678 gegründete Hamburger Oper auf die Szene stellte, waren meist auch nur dramatisierte Oratorien.

Daneben fand die Figuralpassion in den Küstenstädten weitere Pflege. Eine „Historia von Johannes dem Täufer" von Elias Gerlach aus Colditz (Königsberg 1612) behandelte einen Oratorienstoff mit den Mitteln einer sechsstimmigen Passion, blieb aber bei geringem Wert ohne Nachfolge. Hatte schon das Reformationsjahrhundert Kirchenlieder wie Seb. Heidens „O Mensch bewein" zwischen die Teile der Choral- oder der Motettenpassion eingeschoben, so erheben J. Sebastiani und J. Theile das betrachtende Element des geistlichen Strophenlieds zum notwendigen Passionsbestandteil[3]) und tun damit über Schütz hinaus einen wichtigen Schritt auf Bachs Arien und Passionschoräle zu: Sebastiani läßt Eccardsche Choralsätze Note gegen Note vom Solosopran mit Gambenorchester an geeigneten Stellen vortragen, Theile bietet entsprechend vierstimmige „Chorarien" oder behängt freigedichtete Sologesänge mit großen Instrumentalnachspielen nach Art des Ad. Kriegerschen Orchesterliedes, stellt statt dessen aber auch laut Vorrede schlichten Gemeindegesang frei. Sebastianis turbae rezitieren noch recht primitiv,

[1]) Schering, Oratorium.

[2]) Der letzte deutsche Dialog dieser Art ist das Sepolcro des Knaben Mozart (Köchel Nr. 42) zwischen dem Todesengel und der Seele.

[3]) Neudruck ihrer Passionen als DTD XVII (Zelle). Johann Sebastiani (1622—83) aus Weimar hatte Italien besucht, war vor 1650 nach Königsberg gekommen, wo er es zum Kantor, dann zum Hofkapellmeister brachte, und hat seine spätestens 1663 geschriebene Matthäuspassion 1672 unter Beihilfe des Großen Kurfürsten drucken lassen. Der Naumburger Joh. Theile (1646—1724), dem seine Fähigkeiten im strengen Stil den Titel eines „Vaters der deutschen Kontrapunktisten" eintrugen, war Schüler von Schütz, lebte als Musiklehrer in Stettin (A. Fromm!) und Lübeck (D. Buxtehude!), spielte eine Hauptrolle in den Gründungsjahren der Hamburger Oper und wurde Kapellmeister in Wolfenbüttel und Merseburg, beriet auch von Halle aus öfters die Weißenfelser Operisten. Seine Passion erschien 1673 zu Lübeck im Druck.

und seine Jesuspartie bleibt (bis auf die Abendmahlsworte) meist noch als Grundstimme unterhalb der Orchesterbegleitung, wobei er den Violinen diese Teile vorbehält, die Worte der anderen Soliloquenten aber vom Gambenquartett untermalen läßt. Auch die sorgsame Auszeichnung der wichtigeren Begriffe im gesamten Evangelistenbericht durch rhythmische Vorwegnahmen zeugt für seinen Gestaltungswillen. Theile nähert sich seinem Meister Schütz in der „fugirhaften" Haltung der Chöre, die auch die Conclusio zur „Chorarie" umprägen, und durch die Erlaubnis, die Solopartien choraliter zu rezitieren, wo etwa der Ortsgebrauch Instrumente für die Fastenzeit verbieten sollte.

Von norddeutschen Kleinmeistern bleiben noch erwähnenswert der Stralsunder Organist Joh. Vierdank mit seinen tüchtigen „Geistl. Konzerten" (1642)[1]), weiter der Mecklenburger Christian Geist, der sich 1663 gleich Seb. Knüpfer vergeblich um Selles Hamburger Stadtkantorat bewarb, mit einem sehr schönen, an Carissimi geschulten Vaterunser[2]) für Solosopran mit Streichern. Um die geistliche Solokantate unter Verzicht auf Instrumentenmitwirkung bemühten sich gemeinsam der Hamburger Albert Schop (Sohn des Liedersängers und Geigers) und der aus Danzig stammende, in vielen Stellungen nachweisbare Martin Colerus (Köhler) mit einem Druckwerk „Exercitia vocis" (Hmbg. 1667). Aber in der Hand solcher Mitteltalente zeigte sich das Generalbaßlied der Bewältigung derart umfangreicher Prosatexte noch keineswegs gewachsen, und auf die Dauer macht sich der im Werktitel liegende Vokalisenbegriff etwas peinlich bemerkbar.

Mit Auszeichnung ist Lüneburg als Hamburger Filiale wegen des schon früher erwähnten Orgelmeister Georg Böhm[3]) zu nennen, dessen bereits ganz nach Bachs Art eingerichtete Hochzeitskantate „Mein Freund ist mein" seit 1909 durch R. Buchmayer neugedruckt vorliegt; eine zweite, „Jauchzet Gott alle Land" würde ebenfalls eine Wiederbelebung verdienen.

Groß steht Lübeck für volle zwei Menschenalter in der Geschichte der geistlichen Vokalmusik da. Zunächst schuf hier Franz Tunder[4])

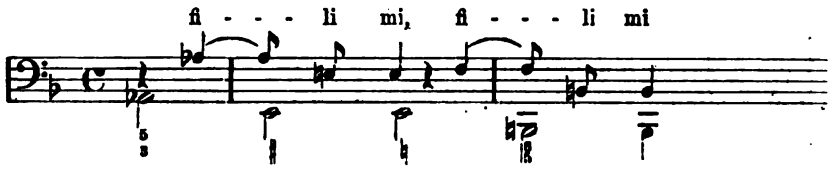
[1]) Ein stimmungsvolles Continuoquartett „Meine Harfe ist zur Klage worden" in Proses Sammlung I.

[2]) Proben bei Pirro, Buxtehude S. 110 ff. nach einer Hs. aus Upsala. Er war 1671—79 Hoforganist in Stockholm (Vgl. T. Norlind in Sbd. IMG. XII 95).

[3]) Siehe oben S. 54.

[4]) Vgl. das vorige Kapitel. Neuausg. als DTD. III (Seiffert). Daraus ist Nr. 12 „Wachet auf, ruft uns die Stimme" das Muster einer volkstümlichen Choralumspie-

Gesangwerke, die zum Bedeutendsten neben Schützens Altersarbeiten gehören. Man vergleiche nur etwa die für jene Zeit ungemein kühne enharmonische Verwechslung und Fortschreitung im großen Terzenzirkel bei



um über die vielleicht durch die Textgleichheit verstärkte Ähnlichkeit von Schützens Davidsklage hinaus eine ausgesprochene Geistesverwandtschaft mit dem Altmeister zu verspüren. Mit ähnlich kühner Sicherheit durchschreitet er bei in hac lacrymarum valle durch chromatische Ausfüllung eines ganzen Hexachords das Tonfeld. Ein wundervolles Stück ist seine Baßsolokantate O dulcissime Jesu kraft zahlreicher Sekundakkorde von seltener Farbigkeit der Harmonie. Wie gleich zu Beginn die Instrumente ihr „O, o —" stammeln, und dann in Nachahmung des Monteverdischen Lamento d' Arianna der Gesangseinsatz auf die Oberterz gesteigert wiederkehrt, ist ersten Ranges und ein glänzendes Gegenstück zu Chr. Ritters Sopranhymnus an den geliebtesten Seelenbräutigam. Muster edler Chormelodik bietet sein liedartiges „Streuet mit Palmen" (Neudr. S. 113) oder die zyklische Variation des Neujahrsliedes „Helft mir Gottes Güte preisen, ihr lieben Kinderlein", während die Choralkantate „Ein feste Burg" noch als strenge Strophenbearbeitung in wechselnder Besetzung auf Bachs gleichnamiges Meisterwerk bedeutsam vorbereitet.

Zu Tunders Schülern rechnet N. A. Strungk, der als Jüngling bei N. Schnittelbach in Lübeck Violine studiert hatte. Eine Reihe formal trefflich gegliederter Psalmkonzerte von ihm hat Händel bestimmt gekannt und benutzt; neben lateinisch textierten Beispielen fesselt besonders ein aus mehreren Psalmstellen zusammengesetztes Feststück „Höre mein Volk" durch ausgezeichnete Kontrapunktik und breitangelegte Steigerungen[1]).

---

lung für Solosopran und Streichorchester, neugedr. auch in den Notenbeil. des Kunstwart, 21. Jg. Zumal die prachtvolle Sopransolokantate „Ach Herr, laß deine lieben Engelein", ein weiter ausgeführtes Geschwisterstück zur vorgenannten, sei den heutigen Sängerinnen lebhaft empfohlen.

[1]) Behrend, Strungk S. 170—185. In der Berliner Hs. 30272 etwa fesselt ein frisches Laudate pueri für Tenor, ein Christus resurgens für Baß und in reizendes Hochzeitsquintett „Siehe meine Freundin", das einen Neudruck verdiente.

In Tunders Amtsnachfolger Dietrich Buxtehude[1]) gipfeln die hanseatischen Bemühungen um Fortbildung der Prunkform des protestantischen Barock. Die Gattung der Solokantate bereicherte er durch lateinische, an Cesti und Carissimi geschulte Musterbeispiele mit ariosen Rezitativen (so etwa Sicut Moses für Baß, O dulcis Jesu für Sopran), denen mit deutschen Texten als besonders rühmenswert u. a. die Choralkantate für Diskant „Gen Himmel zu dem Vater mein" und die zwei prachtvollen Baßstücke[2]) „Herr, nun lässest du deinen Diener" und „Ich bin wie eine Blume zu Saaron" an die Seite treten. Seit 1673 hielt Buxtehude seine berühmten „Abendmusiken" in der Marienkirche, vielbesuchte Kirchenkonzerte in der Adventszeit, die an zwei bis fünf Sonntagen einen zusammenhängenden allegorischen oder dogmatischen Stoff als Kantatenkreis durchführten[3]). Leider sind die Partituren verschollen oder zu Einzelkantaten auseinandergenommen, einzig von der „Hochzeit des Lammes" (1678) hat sich wenigstens das Textbuch erhalten und zeigt eine ans Oratorium gemahnende Dichtungsform, die den Lübeckern gewissermaßen Hamburgs geistliche Opern ersetzen sollte. Nach diesem Muster haben sich eine ganze Reihe von Abendmusikbruchstücken als solche wiedererkennen lassen, die noch mehr zum Geistlichen Konzert als schon zur Kantate neigen und streckenweis den Hammerschmidtschen Dialogen ähneln. Unter den lateinischen Kirchenmusiken 1680—84 ragt diejenige über Salve caput cruentatum durch süße Schmerzlichkeit hervor, einige frisch pausbäckige Kantatenbruchstücke deuten auf ein zersprengtes Weihnachtsoratorium, andere malen als Reste einer Abendmusik über das jüngste Gericht („gesprächsweise vorgestellet") mit fahler Mystik die Schrecken der großen Abrechnung und in leuchtenden Goldfarben die Herrlichkeiten des tausendjährigen Reichs. Den Schlußchor von „Heut triumphieret Gottes Sohn" hat man mit Glück „schönsten Händel" genannt, an dieses Meisters helle Männlichkeit gemahnen auch die A-dur-Sinfonie zur Osterkantate „O fröhliche Stunden", und das frische, heroldartige Baßrezitativ, das die Chorkantate „Accedite gentes"

[1]) Biographie siehe oben S. 56. Von seinen rund 150 erhaltenen Kantaten veröffentlichte Eitner drei als Beilage zu M. f. M. 1884—86, eine reiche Auswahl bot M. Seiffert in DTD XIV, zahlreiche Hss. aus Upsala, Lübeck und Brüssel beschreibt und zitiert Pirro (Buxtehude, 1913). Vgl. sodann die schönen Analysen bei Ph. Spitta (Bach I 290—308); auch Seiffert im Petersjb. 1902 (Buxtehude, Bach und Händel).

[2]) Pirro S. 295 ff. und 365 ff.

[3]) Noch Bachs Weihnachtsoratorium ist ein solcher Zyklus, an dem man die Idee nachprüfen mag.

eröffnet[1]). Als besondere Höhepunkte sind zu nennen die mächtige Gewitterschilderung in Salve Jesu patris gnate[2]) und die von Liebessehnsucht erfüllte Tenorkantate „Ich suchte des Nachts"[3]), während seine Vokalciaconen in Quemadmodum desiderant und Jesu dulcis memoria mit ihren stets wiederholten Ostinatobässen uns heut als etwas gequält befremden, so großes Können sich hier auch offenbart. Ähnlich wie einst die Villanellisten vom Volksliedtenor, löst sich Buxtehude vom Kirchenlied-Cantus firmus allmählich ab — aus dem Choral „Jesu meine Freude" beispielsweise entwickelt er eine selbständige Arie „Gute Nacht", zu „Wachet auf" gibt er eine völlig neue Melodie. Als hanseatische Lieblingswirkung zeigt sich auch bei ihm häufig die planmäßige Ausnutzung kurzer Generalpausen innerhalb der Textphrase zwecks scharfer Hervorhebung und Spannungserregung. Solcher Vielseitigkeit gegenüber ist es weit schwerer für den Vokalkomponisten Buxtehude eine kurze Formel zu finden als für den Orgelmeister; er verdient gleich große Aufmerksamkeit als Eigenwert wie als bedeutender Schrittmacher und Lehrmeister J. Seb. Bachs.

Als vollgültige Probe für das nur in geringem Umfang erhaltene Vokalschaffen des genialischen Husumer Buxtehudeschülers Nikolaus Bruhns darf die Vertonung des 100. Psalms als ausgedehnte Tenorsolokantate gelten[4]), die durch Gegensätzlichkeit der Teile und zarten harmonischen Reiz ebenso wie durch jubelnde Kraft erfreut — einmal kämpft die Gesangstimme mit den Begleitparten eine gediegene Fuge regelrecht durch.

Reichstes Musikleben entfaltete sich in Nürnberg und Umgebung, im alten Heimatbezirk Haßlerscher Kunstübung. Stehen die zahlreichen, kaum durch mehr als den Namen noch bekannten süddeutschen Kleinmeister[5]) von Donfrieds Motettensammlung (1622—27) noch auf der Scheide zwischen Renaissance und Generalbaßepoche, so stellt sich entschieden an die Spitze der fränkisch-bairischen Monodisten Johann Staden (1591—1634)[6]), der nach Kulmbach-Baireuther Hoforganistenjahren Nachfolger Caspar Haßlers an der Lorenzer-, dann an der Sebalduskirche seiner Vaterstadt wurde. Er wandelt in den vier Teilen Harmoniae sacrae (1616—32) noch venezianische Pfade, wobei das

[1]) Beispiele bei Pirro S. 309 f. und 325.
[2]) Man vergleiche dazu Bachs Kantate „Jesus schläft".
[3]) Pirro S. 344 und 361.
[4]) Neudruck von Georg A. Walter 1920.
[5]) Autorenverzeichnis in Riemanns Musiklexikon unter Promptuarium musicum II.
[6]) Auswahl von E. Schmitz als DTB VII 1 und VIII 3.

Weihnachtsfragment des 1. Bandes et subito facta est für vier Soprane an die erwähnte Christnachtbesetzung des M. Praetorius gemahnt, und der 2. Band mit dem elfstimmigen Duo Seraphim für Streichorchester, Bläser und Vokalkantorei als wechselnde Gruppen etwa mit M. Altenburgs Konzerten parallel zu setzen ist, während der 3. Teil gute Kontinuomotetten bringt. In seiner „Kirchenmusik" (1625—26) liefert er auch noch a capella-Motetten, aber zumal in seinen geistlichen Liedbearbeitungen macht er von den Neuerrungenschaften derer um Viadana schon häufigen Gebrauch.

Noch wesentlich entschiedener betritt sein Schüler Erasmus Kindermann (1605—55)[1]) das Neuland des Frühbarock, durfte er doch als Achtzehnjähriger mit nürnbergischem Stipendium selbst nach Venedig gehen, wo er Cavallis Unterricht genossen haben kann, doch wurde er bald wieder heimgerufen, um an verschiedenen Nürnberger Kirchen Organistendienst zu tun. Neben seinen später zu besprechenden Liedern und dem bereits erwähnten Orgelwerk bieten seine Cantiones pathetikai (1639) nnd die Musica katechetica (1645) mit geistlichen Konzerten über „O Lamm Gottes" und (besonders hervorragend) „Wachet auf" löbliche Schaffenszeugnisse von starker Stimmungsgewalt. Reichlich verwendet er Sologesang (so 1647 bei einer Trauermusik in stylo recitativo) und erweist sich mit ungewöhnlichen Modulationen sowie Ausschweifungen bis nach gis-Moll als wagemutiger Neuerer. Mit oratorienhaften Dialogen folgt er als erster Deutscher bis in die Instrumentation hinein Schützens Vorbild: zu des Sebaldusprediger Dilher „geistlichen Trauer- und Freudenspielen", bei denen der Dichter in deutlicher Anlehnung an die alten Meistersingersitzungen selbst den testo rezitierte[2]), lieferte Kindermann 1642 in „Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag" ein vorzügliches Muster mit betrachtenden Chorsätzen[3]).

Im nächsten Menschenalter führten die Kleinmeister Paul Hainlein, Heinrich Schwemmer, G. C. Wecker das geistliche Konzert mit stattlichen Belegen[4]) näher an die Kantatenform heran und pflegten zumal jene „kantable Schreibart", die bei Staden im Gegensatz zu

[1]) Auswahl von F. Schreiber (DTB XIII).

[2]) So wurde damals auch von Klaj ein wohl durchs Schuldrama angeregter „Leidender Christus" in 4 Aufzügen mit Soli, Chor und Orchester aufgeführt.

[3]) Daß die Dichtung sich an ein dialogisches Strophenlied aus dem Kirchengesang des 15. bis 16. Jahrhunderts anlehnt, zeigt wieder eine andere Wurzel dieser in Deutschland damals so reich aufblühenden Gattung.

[4]) Auswahl von M. Seiffert als DTB VI 1.

Schützens Rezitativstil eine Nürnberger Besonderheit geworden war[1]). Auch nach außen wirkte Nürnberg in Dingen des geistlichen Konzerts weithin durch seine wanderlustigen Söhne: der nachmalige Frankfurter Kapellmeister J. A. Herbst[2]) brachte schon 1619 mit seinen Meletemata sacra Davidis die Geringstimmigkeit von Nürnberg nach Darmstadt. Ebendort wirkte dann nach zwanzig Gothaer Kantorenjahren sein Landsmann Wolfgang Karl Briegel[3]) seit 1673 als Hofkapellmeister. Er hat 1660—62 nach dem kirchlichen Jahreslauf geordnete „Evangelische Gespräche" veröffentlicht, die unter schön verteiltem Wechsel zwischen Sprechgesang und mehrstimmigen Ariosi vom Dialog zur Kantate überleiten. Ein mehrsätziges Konzert in seinem „Musikalischen Lebensbrunnen" (1680) entnimmt die Themen nacheinander drei verschiedenen Lutherliedern; übrigens war er kein großer Geist, höchstens ein achtenswertes Seitenstück etwa zum älteren Ahle. Der Nürnberger J. M. Rubert (1614—80) brachte die geistliche Konzertenmusik nach Stralsund, während der ebenfalls in Hans Sachsens Stadt 1630 geborene Daniel Eberlin, Telemanns erster Schwiegervater, nacheinander päpstlicher Kapitän in Morea, Nürnberger Bibliothekar, Kassler und Eisenacher Hofkapellmeister, schließlich sogar Hamburger Börsengröße gewesen ist, bis er 1692 als hessischer Milizhauptmann den Tod fand. Kein Wunder, daß er nach einem so unruhigen Lebenslauf wenig Kompositionen hinterlassen hat, aber ein und das andere Thema Eberlinianum ist doch noch in der Bachzeit bearbeitet worden, und in einer Solokantate für Tenor schrieb er das bedeutendste Violinsolo seiner Zeit.

Sind von Joh. Pachelbel zwei vornehme Choralkantaten hervorzuheben[4]), so stellen beide Brüder Krieger hochwichtige Nürnberger Außenposten dar; zumal der Ältere, Johann Philipp Krieger (1649—1725), ist einer der bedeutendsten und fruchtbarsten Kirchenkomponisten unmittelbar vor Seb. Bach gewesen[5]). Hatte er bei Frobergers Schüler Joh. Drechsel und dem Lübecker Gambisten Gabr. Schütz

[1]) Schmitz in DTB VII 1 S. LII.

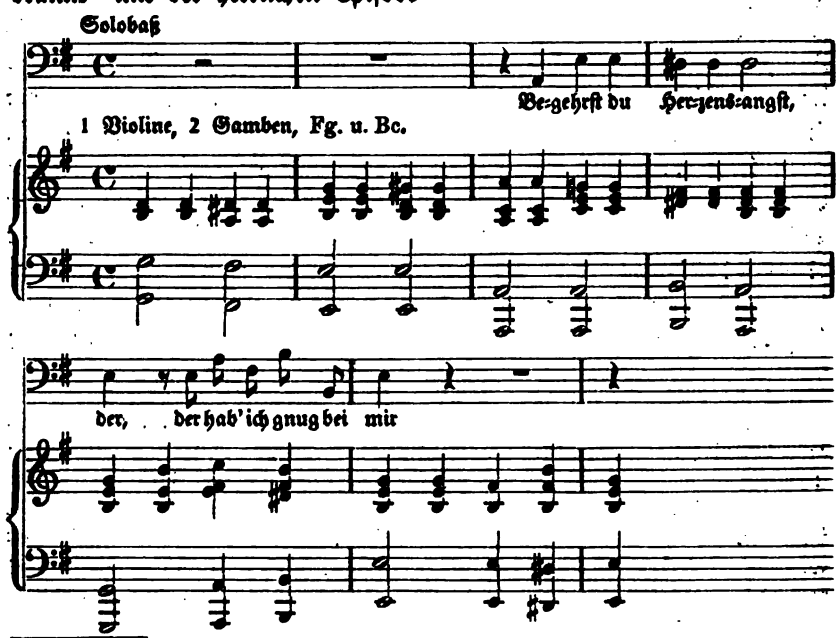
[2]) C. Valentin, Musikgeschichte von Frankfurt a. M. S. 128—175. Ein kantatenartiges Neujahrskonzert von 1650 über Paul Eberts Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein" erscheint nach der Beschreibung von C. Süß (Liliencronfestschr. S. 352) als bedeutend.

[3]) Vgl. oben S. 38 und Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang II 344—356, Beisp. Nr. 140—41, besonders schön „Ach, daß du den Himmel zerrissest" für zwei Tenöre, zwei Soprane und Baß, das nach zweimaligem Rezitativ und Arioso mit einer freien Umspielung von „Herr Christ, der einig Gottssohn" für drei Geigen und fünfstimmigen Chor schließt.

[4]) Neugedr. in DTB VI 1.

[5]) Eine reiche Auswahl seiner Vokalwerke in DTD. 53/54 und DTB VI 1 (Seiffert).

in Nürnberg die musikalischen Anfangsgründe erlernt, so bildete er sich als Fünfzehnjähriger in Kopenhagen unter Joh. Schröder und Caspar Förster j. weiter, lehnte eine Organistenstellung in Christiania ab und kehrte über Holland nach Nürnberg heim. 1670 wurde er Martin Köhlers Nachfolger als Organist, dann Hofkapellmeister in Baireuth, ging aber drei Jahre später zu weiterer Vervollkommnung nach Venedig, wo er bei Rosenmüller Komposition, bei Rovettini Klavier studierte, dann in Rom bei Abbatini und Pasquini gleiche Dienste beanspruchte und mit Carissimi, in Bologna mit dem älteren Bononcini verkehrte. Auf der Rückreise besuchte er H. Schmeltzer und J. K. Kerll in Wien, wo er auch Bertalis Werke kennen lernte, und spielte vor Kaiser Leopold Orgel, der ihm den Adel verlieh. 1677 wurde er in Halle Nachfolger Chr. Ritters als Kammerorganist, bald auch Hofkapellmeister des Administrators, mit dem er 1680 nach Weißenfels übersiedelte. Hier entfaltete er, wie 47 Programmjahrgänge erweisen, eine reiche kirchenmusikalische Tätigkeit[1]). Von seinen über 2000 kirchlichen Vokalwerken sind nur rund 60 erhalten, sie ragen durch Ernst und Ausdrucksstärke hervor. Eine Leistung wie die Solokantate für Baß mit Orchester und höchst virtuoser Solovioline „Wie bist du denn, o Gott, in Zorn entbrannt" mit der herrlichen Episode



[1]) Über ihn als einen Hauptmeister der frühdeutschen Oper siehe Buch 2 Kap. 3.

wird jedem Musiker Lust zu eigenem weiteren Eindringen erregen. Bedeutsamerweise war der Kantatendichter Erdmann Neumeister (1671—1756) in den Jahren 1704—06 Hofdiakonus in Weißenfels, so daß Krieger, der auf kirchlichem wie theatralischem Gebiet reich Erfahrene, ihn eifrig beraten konnte. Schon 1700, als Neumeister noch Pastor in Bibra war, hatte ihm Krieger den ersten Kantatenjahrgang vertont, während der zweite Erlebach in Rudolstadt, der dritte und vierte Teleman in Eisenach und Bach in Weimar, der fünfte Querfurter und Sangerhäuser Kantoren zufiel (sämtliche Texte 1716 in Leipzig gedruckt). Den sechsten bis achten Jahrgang hatte Krieger zuvor als „poetische Oratorien" vertont, doch sind die rund 70 Kopositionen verschollen.

Was so lange die Entfaltung freier Rezitative und gutgebauter Arien in der deutschen Kirchenmusik behindert hatte — das Fehlen flüssiger Verse in der lockeren Reimanordnung und ungleichen Zeilenlänge der Italiener — war noch zur lebhaften Freude des alten Schütz 1653 durch Kaspar Zieglers Abhandlung „von den Madrigalen" endlich in Fluß gebracht worden [1]) und wirkte wenigstens mittelbar langsam weiter, wie etwa sechs Kantaten aus Chr. L. Boxbergs Großenhainer Jahren [2]) (1692 ff.) zeigen. Die freie Nachbildung des Bibelworts in locker gebundener Form hatten auch schon Kriegers frühere Textdichter gepflegt; Neumeisters große Reformtat bestand darin, die Kantate formell durchaus wie eine musikdramatische Szene zu gestalten [3]) — inhaltliche Veroperung des Kirchenstils wollte er dagegen durchaus nicht gelten lassen und verwehrte sich ausdrücklich gegen derartige Mißverständnisse, die allerdings durch seine Neuerung allenthalben einrissen, wie fast gleichlautende Klagen von Kuhnau, Gerstenbüttel (Hamburg), Buttstedt (Erfurt) u. a. m. bestätigen [4]).

[1]) Ph. Spitta, Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland (Musikgeschichtliche Aufsätze 1894 S. 63 ff.)

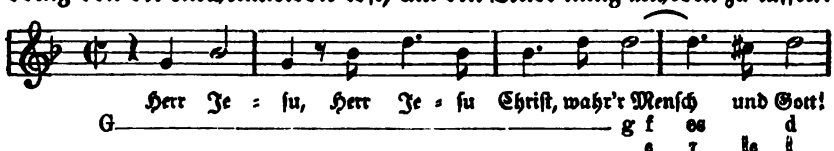
[2]) H. Mersmann, Boxbergs Sardanapal (Diss. Berlin 1916) S. 5.

[3]) Vorrede 1704: „Soll ich's kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantate nicht anders aus als ein Stück aus einer Opera, von stylo recitativo und Arien zusammengesetzet ... Man nimmt zum Rezitativ jambische Verse; je kürzer aber, je angenehmer und bequemer sie zu komponieren sind. Wiewohl auch in einen affectuösen Periodo dann und wann ein paar trochäische und dactilische sich gar artig und nachdrücklich mit einschieben lassen ..." Die Arien sollen ein bis drei Strophen haben und „allemahl einen affect oder eine morale oder sonst etwas Besonderes in sich halten".

[4]) So behauptet Buttstedt, man bringe neuerdings „allen liederlichen Kram in die Kirche, und je lustiger und tänzerlicher es gehe, je besser gefalle es, daß es zuweilen an nichts fehle, als daß die Mannsen die Weibsen anfasseten und durch die Stühle tanzten". (Spitta, Bach I 476 ff.).

Kriegers Kantaten wie auch seine Magnifikats und Psalmen stellen meist nur an den Anfang und den Schluß je einen Chorsatz von ausgezeichneter Güte, während die Mitte dem mit Instrumentalsoli wetteifernden Einzelgesang vorbehalten bleibt. Ein Stück wie seine Choralkantate über „Ein feste Burg" darf mit der Bachschen gleichen Namens vollauf um den Preis ringen. Besondere Perlen seines Schaffens sind etwa das Duett für Sopran und Alt „Sage mir, Schönster" und des Angelus Silesius „Wo wiltu hin, weil's Abend wird". Zwei gute Chorstücke seines vokal weniger bedeutenden Bruders Johann Krieger (in Zittau) bietet DTB VI 1.

Zeitweilig in Nürnberg wirkte endlich Samuel Bockshorn (Capricornus), wohl ein Reutlinger, der in Preßburg beamtet gewesen war, 1657 Hofkapellmeister in Stuttgart wurde und dort schon 1665 als etwa Fünfunddreißigjähriger starb. Seinem vier- bis achtstimmigen Opus musicum (1655), den dreistimmigen „Geistlichen Harmonien" (1659—64) und den „Geistlichen Konzerten" (1658) reiht sich ein posthum gedrucktes Opus aureum missarum (1670) an, die alle ihn als einen der geistvollsten Rivalen Schelles, Weckmanns und Tunders erscheinen lassen[1]). Schöne Orchestersonaten venezianischer Art sind allenthalben eingestreut, ein Stück wie „Christ ist erstanden" oder „Der Herr ist mein Hirte" mit Soloariosi in der Mitte berührt bereits die Kantate, während das wunderschöne „Herr Jesu Christ" den Text Paul Ebers bereits völlig von der Kirchenmelodie löst, um den Tenor innig anheben zu lassen:



Ein sehr bemerkenswerter Fortsetzer erwuchs ihm in seinem Preßburger Vetter und Schüler J. G. Strattner, der die Kantate in Frankfurt a. M. an die Bachzeit und -form mit einer romantischen Färbung heranführte[2]).

Ein wesentlich anderes Gesicht zeigt die vokale Kirchenmusik jenseits der katholischen Grenzpfähle, wo man nicht so sehr der verstandesmäßigen Heraushebung des einzelnen Bibelworts, sondern mehr im Sinne des Jesuitenbarocks der mystisch-ekstatischen Erweckung allgemeiner religiöser Stimmung zu dienen suchte. Parallel dem

[1]) Meine Kenntnisse fußen vor allem auf der Hs. 2980 der Berliner Staatsbibliothek, den Notenbeispielen in Pirros L'esthetique de J. S. Bach (s. B. S. 83) und Stimmdrucken auf der Hallischen Marienbibliothek.

[2]) Elisabeth Noack im Archiv f. M. III.

zweimaligen Wandel, der das evangelische Kirchenlied aus der Form choraler Monodie über die polyphone Motette ins Generalbaßkonzert hineingeführt hatte, geht hier die Umformung sämtlicher Gattungen des Cantus gregorianus aus dem Gewande der musica plana über die musica figuralis zur musica concertabilis — man vergleiche etwa das Franziskusoffizium Julians v. Speier mit dem Conradoffizium Heinrich Isaacs (DTÖ. XVI 1. S. 18 2 ff.) und dieses wieder mit dem Norbertoffizium Joh. Stadlmayers in seinen Vesperpsalmen (Insbruck 1640), wo selbständige Orchesterritornelle, Generalbaß und obligate Cornetti den vom Soloduett bis zum Doppelchor wechselnden Vokalkörper umrahmen, um auch für Messe und Antiphonar entsprechende Folgerungen ziehen zu können[1]).

Zeitlich an der Spitze der deutsch-katholischen Konzertisten steht, wie schon erwähnt, der Augsburger Priester Gregor Aichinger mit mehreren Generalbaßwerken seit 1607, die leider meist nur bruchstückweise erhalten sind, so daß der Aichingerband der DTB. sich auf a capella-Werke beschränkt. Nicht viel später sind die zwölf Solokantaten des vor 1623 verstorbenen Laibacher Organisten Isaac Posch (Harmonia concertans) anzusetzen, die zu den guten Beiträgen derer um Viadana zählen; daß er bis nach Norddeutschland hinauf geschätzt war, zeigt das Vorkommen feiner, zarter Ensemblesätze von ihm in der Goslarer Konzertsammlung von 1638. Als dritter im Bunde sei der aus Freising stammende, erst in Salzburg, dann in Innsbruck tätige Johann Stadlmayer genannt, der mit dem 2., leider verschollenen Band seiner Hymnen und seit 1610 mit achtstimmigen Generalbaßmessen im venezianischen Absidenstil zur neuen Kunst überleitete.

Der Mittelpunkt der Bewegung wurde infolge des Habsburgischen Zusammenfassungsbestrebens Wien, als Hauptformen treten Instrumentalmesse[2]) und Oratorium in den Vordergrund. Für die ersten Jahrzehnte der österreichischen Continuomesse wird wohl P. Wagners „Gesch. d. Messe 2" bald Material vorlegen, vorläufig müssen wir uns auf die Nennung

[1]) Daß das Eindringen des Sologesangs mit seinen Virtuosenauswüchsen auch hier nicht widerspruchslos hingenommen wurde, zeigt Pater Abraham a Santa Clara im „2. Centifolio ausbündiger Närrinnen", wo er, nach freudigster Begrüßung der heiligen Frau Musika, über die „Saunarren und Bengel" von Musikanten herzieht, die in der Kirche nicht mehr gloria patri et filio et spiritui sancto, sondern nur noch „Ehre sei mir, meinem Gesang und meiner Stimme" sängen und, weil sie so Gott die Ehre stählen, die größten Diebe unter der Sonne seien.

[2]) Vergl. G Adler, „Die Wiener Instrumentalmesse des 17. Jhrs." (Studien zur Musikwissenschaft IV).

der Hauptnamen, nämlich die der Wiener Hofkapellmeister Giov. Valentini (amtierte 1637—49) und Antonio Bertali (dgl. 1649—69), des Wiener Domkapellmeisters Christoff Strauß mit einem Druckwerk von 1631, eines Organisten Rauch (vom gleichen Jahre) und des Tirolers Chr. Satzl (1646 und 61) beschränken. Um die Jahrhundertmitte liefern dann die Hofkapellmeister F. Sances, A. Draghi[1]) und H. Schmelzer[2]) in Wien Belege, bald auch als namhafter Gast J. K. Kerll[3]), während Salzburg mit Andreas Hofer[4]) und F. H. Biber[5]) den zweiten Platz hielt. Auch die reichen Stifte Kremsmünster, Melk, Admont, Kremsier, Zwettl usw., die oft erstaunlich stark besetzte Aufführungen zustande brachten, fanden ihre nicht unbeträchtlichen Kleinmeister. J. J. Fux[6]) und G. Muffat reichen dann schon ins Hochbarock des beginnenden 18. Jahrhunderts hinüber.

Durchs ganze 17. Jahrhundert hin blieb der Palestrinastil bei den österreichischen Messensetzern[7]) als klassische Form in respektvoller Pflege, um bei Fux sogar noch einmal ziemlich stark betont zu werden. Die Hauptaufmerksamkeit aber galt doch den Fortschrittstypen, wo der Wechsel von Groß- und Kleinchor, von Soloensemble und Orchester gewissermaßen das vokale Vorbild für das Instrumental-Concerto grosso mit seinen Concertino-Strecken aufstellte. Waren die genannten Meister zum guten Teil gebürtige Italiener, so stand auch ihre Kunst insgesamt unter dem welschen Einfluß erst Viadanas und Cavallis, dann Carissimis und Legrenzis, schließlich Caldaras und Lottis,

---

[1]) Zwei Orchestermessen, ein Stabat mater für a capella Chor und zwei Hymnen im Stil kleiner geistlicher Konzerte neugedr. als DTÖ. 46 (Adler).

[2]) DTÖ. 49 enthält Messen von Biber, Schmeltzer und Kerll.

[3]) Zwei bedeutende Instrumentalmessen von 1669 in DTB. XXV. 2.

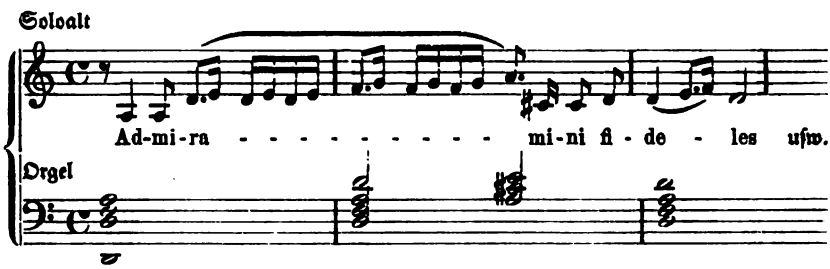
[4]) Vergl. die Studie von K. Weinmann im Archiv I 68 ff.

[5]) Biograph. siehe Buch 2. Kap. 1.

[6]) Vergl. Buch 3 Kap. 2.

[7]) Auch bei den protestantischen Messenkomponisten dieser Zeit, die durchaus nicht selten sind, überwiegt die a capella- oder Continuomotetten-Besetzung, da sie die ihnen verbliebenen lateinischen Meßteile durchaus als Altertümlichkeit innerhalb ihres Gottesdienstes empfanden; wir kennen derartige Sammlungen von Scheidt, Hammerschmidt, Capricornus, Theile, Rosenmüller, C. Förster jun. usw.; daß man aber auch katholische Messen benutzte, lehrt ein Lübecker Verzeichnis bei Pirro, Buxtehude S. 149, oder eines aus Leipzig (B. Fr. Richter im Bachjb. 1907 S. 39). Aber auch in den norddeutschen Messen kam es zu einer galanten Verflachung, so daß Kuhnau in der Vorrede zu seinen „Biblischen Historien" über „die unbedachten Komponisten" klagen mußte, „die zum Exempel in einem Kyrie eleison einen solchen stylum brauchen, daß es immer klinget, als wenn die Bauern nach dem Pumpernikol tanzen wollten".

ohne doch (nach Adlers Urteil) die geistlichen Konzerte der gleichzeitigen Protestanten an innerer Bedeutung erreichen zu können. Nur Schmelzer wirkt öfters kräftiger durch frische Einmischung bodenständig österreichischer Volksmelodik. Der alte Ernst der Kontrapunktzeit ist nun einigermaßen dahin, die Haltung (zumal des Vielschreibers Draghi) wirkt etwas äußerlich, weltlich, ist aber doch auch manchmal voll barocker Größe und Feierlichkeit, zumal in Hofers Responsorien[1]). Selbst Draghi liefert gelegentlich[2]) Arbeiten von edlem, hohem Stimmungsreiz. Schon das Notenbild der Wiener mit den vielen hüpfenden Sechzehnteln und süßen Terzparallelenkoloraturen sowie die glanzvolle Verwendung der Trompeten und Pauken, die breite, schlichte Harmonieflächen voraussetzt, verkünden ein Zeitalter sinnenfreudigen Sakralprunks, der mit der alten Choralthematik nur noch von fern kokettiert. Rezitative wagen sich zwar taktvoll noch nicht bis ins Ordinarium vor, geben aber dem Proprium leicht etwas Kantatenhaftes, so den Introiten von Sances[3]). Eine neue Leidenschaftlichkeit voll gegenreformatorischer Glut eröffnet sich z. B. in Kerlls innigem O amor Jesu (1669) für zwei Kastratensoprane und Continuo oder in seinem



für Sopran, Alt und Bc., wo die Verwendung der Dominante über dem Tonikaorgelpunkt einen damals neuen, schwärmerischen Zug in die Harmonie trägt. Ähnlich warm und edel klingt sein sehnlich drängendes Konzertlein Ama cor meum[4]). Wie hoch Kerll, zugleich ja auch Münchens bester Barockmeister, selbst von den römischen Musikgrößen geschätzt wurde, zeigen noch erhaltene Zeugnisse über seine sechsstimmige Litanei[5]).

[1]) Neuausgab. v. J. E. Habert.

[2]) Z. B. mit dem kurzen dreistimmigen. Hymnus Tristes erant apostoli (DTÖ. 46 S. 128 ff.), der schon fast Mozarts Ave verum, jedenfalls aber die Neapolitaner vorausahnt.

[3]) Adlers Studien IV 33.

[4]) Alle drei in DTB. II 2.

[5]) Botstiber in Sbd. IMG. VII 634.

Eine besondere, kulturgeschichtlich reizvolle Note erhielt die österreichische Kirchenmusik dieser Zeit durch die starke persönliche Beteiligung des habsburgischen Kaiserhauses[1]). Von Ferdinand III., dessen Musikverständnis Ath. Kircher 1650 laut rühmt, haben sich eine Messe, mehrere Motetten und Hymnen sowie ein Madrigal von großer harmonischer Kühnheit erhalten. Sein Nachfolger Kaiser Leopold I. ist als einer der wichtigsten Tonsetzer seiner Zeit zu nennen, sind doch von ihm 79 kirchliche und 155 weltliche Tonsätze auf uns gekommen, die ihn als sehr tüchtigen Schüler seines Kammerklaviristen Wolfgang Ebner und des Hofkapellmeisters Bertali erweisen. Marschall Grammont, der Frankreich bei der Kaiserkrönung 1658 vertrat, berichtet: „Er liebt die Musik und versteht sie soweit, daß er sehr traurige Melodien sehr richtig komponiert." Leopolds trübe Anlage fand ihre einzige Erquickung in tonkünstlerischer Beschäftigung. Seine Musikleidenschaft wurde zur persönlichen Note seines Hofs, ja der ganzen Stadt Wien. Er brachte etwa gleichzeitig mit Ludwig XIV. die lang nachwirkende Sitte auf, Opern und Ballette von der kaiserlichen Familie nebst Fürsten und Grafen spielen zu lassen, und kein Kammermusiker wurde ins Hoforchester aufgenommen, den er selbst nicht in jeder Beziehung geprüft hatte, denn er spielte virtuos Spinett und Flöte. Noch die junge Maria Theresia hat Litaneien von Hasse öffentlich gesungen, während Erzherzöge an der Orgel begleiteten und der Erzbischof von Wien die Arien sang[2]). Die Schranke zwischen Volk und Kaiserhaus, die das spanische Zeremoniell aufgerichtet, legte die gemeinsame Musikfreude immer wieder nieder, so daß sie sich wie eine Familie vorkommen konnten. Ein Reisender

[1]) Vergl. Kaiserwerke, hg. 1892 v. G. Adler und desselben Abh. „Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI." (Vj. VIII 252 ff). Eine Aria Kaiser Josephs I. auch im Kunstwart, 18. Jg., als Musikbeilage.

[2]) Hier ist an den Merseburger Sachsenherzog Moritz Wilhelm (1688—1731) zu erinnern, dessen Leidenschaft fürs Kontrabaßspiel geradezu groteske Formen annahm — noch heute heißt er im Volksmund der „Geigenherzog" (vergl. „Die Nibelungen im Frack" von Anast. Grün). Aehnliche Musikfreudigkeit herrschte am Kurbayrischen Hof, wo Max Emanuel 1719 bei einer öffentlichen Messe in München der Operndiva eine Arie von Torri auf der Gambe begleitete, wozu Prinz Ferdinand die Flöte blies. Der Kurfürst hielt selbst die Opernproben ab und nahm an den Akademien in dall' Abacos Hause teil (DTB. I, S. XXIV), noch 1746 spielte er dem ihn besuchenden Hasse stundenlang auf der Gambe vor, während Prinzessin Maria Antonia (siehe unten Buch 3, Kap. 2) der Faustina Proben ihrer Gesangskunst gab (Mennicke, Hasse u. d. Brüder Graun S. 394). Im preußischen Königshaus waren dann die Hauptmusiker Friedrich der Große und seine Schwestern, die Markgräfin Wilhelmine von Baireuth und Prinzessin Anna Amalia, weiter Friedrich Wilhelm II., endlich Prinz Louis Ferdinand.

schreibt 1684, also nur ein Jahr nach der Türkenbelagerung: „Daher befinden sich soviel Musikanten in Wien, wie dann schwerlich irgendwo mehr anzutreffen sind als allhier, und ging hier nicht ein Abend vorbei, daß wir nicht eine Nachtmusik unter unserm Fenster auf der Straßen hatten." Da kündet sich bereits das Gassatimgehen Jung Haydns an, wie es etwa gleichzeitig Pater Abraham a Santa Clara in seiner „Narrenmeß" durch ein entzückendes Gedicht voll fast Eichendorffschen Humors geschildert hat[1]). Ein anderer Gewährsmann erzählt: „Wenn jemand auch der größte Musikfreund wäre, so würde ihm ein Aufenthalt in Wien von einigen Monaten alle Lust daran für immer vertreiben. Die armen Musiker haben mit Kammermusik, Tafelmusik, Oratorien und Theater wohl über achthundertmal im Jahr Dienst außer den Proben . . . ." Als Leopold 1705 starb, klangen allenthalben in Deutschland gewaltige Trauermusiken, die nicht nur dem Herrscher, sondern auch dem Gönner der Tonkünstler galten; so führte Buxtehude im fernen Lübeck zu seinem Gedächtnis eine umfängliche Abendmusik Castrum doloris auf, und unter den Zuhörern stand der junge Seb. Bach.

Kaiser Joseph I., dem nur wenige Regierungsjahre beschieden waren, komponierte anerkennenswert im Scarlattistil, sein Nachfolger Karl VI. überbot schier noch Leopolds I. Musizierlust. Als Schüler von Fux ließ er dessen Gradus ad Parnassum drucken und dirigierte selber Fuxens und Caldaras Opern vom Klavier aus, wobei er die Rezitative geistreich akkompagnierte, worüber Matthesons „Musikalischer Patriot" (1728) drollige Einzelheiten berichtet. Die Wiener Hofkapelle war hundert Jahre lang die stärkstbesetzte im Heiligen Römischen Reich: unter Leopold I. umfaßte sie rund 100 Mann, 1734 sogar 140, während Schütz in Dresden sich oft mit bloßer Verdoppelung jeder Stimme hatte begnügen müssen — auch dies ein sichtbarer Schritt vom Früh- zum Hochbarock. Hat sich von Karls VI. Werken zufällig nichts erhalten, so verdienen diejenigen Leopolds I. noch einige Worte, zumal wegen seines frühen Eintretens für das Oratorium.

1649 war als erstes Beispiel dieser Gattung Il secondo Abramo eines Unbekannten in Wien aufgeführt worden[2]), 1660 brachte Leopold I. seinen Sacrificio d'Abramo mit dem berühmten venezianischen Opernkomponisten Cesti als Sänger prunkvoll heraus, und seither wurden

[1]) „Hier sind wir arme Narren auf Plätzen und auf Gassen, / und tun die ganze Nacht mit unserer Music passen, / es gibt uns keine Ruh die starke Liebesmacht, / wir stehen mit dem Bogen erfroren auf der Wacht" usw.

[2]) Das Folgende nach Schering, Oratorium S. 130 ff.

derartige Werke (meist auf Dichtungen v. N. Minato, später v. Ap. Zeno) während der opernlosen Fastenzeit regelmäßig in der Hofkirche aufgeführt. Da die Stoffe meist in deutlichem Anschluß ans alte Passionsspiel die Szene der Maria am Kreuz und die Grablegung behandelten, hieß die Gattung schlechthin sepolcro (Begräbnis). Die acht erhaltenen Oratorien des Kaisers sind nach Schering vortrefflich gearbeitet, zumal der Orchesterteil ist sorgsam gefeilt, lange vor Al. Scarlatti findet sich schon ausgedehntes Recitativo accompagnato — besonders packend sind ihm die Marienklagen „Jesus tot" und „Grimme Nägel" gelungen. Obwohl Leopold das Italienische für Oesterreich zur Salonsprache erhoben hat, benutzte er (auch für die Oper) verschiedentlich deutsche Texte. Ebenso hat sich Hofkapellmeister Antonio Draghi, wegen seiner Fruchtbarkeit und stilistischen Vielseitigkeit von Schering treffend „der venetianische Teleman" genannt, ums Oratorium verdient gemacht: die knappen Sepolcri sind ihm im allgemeinen besser gelungen als die ausgedehnten, damals hochbeliebten Märtyrerhistorien, die als geistliche Staatsaktionen reichlich mit blutrünstiger Verzückung arbeiteten. H. Schmelzer, Ferd. Tob. Richter und Antonio Bertali steuerten ebenfalls italienische Sepolcri bei, besonders der zuletzt Genannte ragt unter Seinesgleichen als kühner Harmoniker und ausdrucksvoller Melodist hervor.

Das Münchner Oratorium wuchs deutlich aus dem humanistischen Jesuitendrama heraus, wie es als Ausläufer der Hochrenaissance Pater Victorinus und J. H. Kapsberger musikalisch ausgestattet hatten. Eine Philothea (1648) unbekannter Herkunft erinnert (nach Schering) mit ihren feierlichen Rezitativen, Arien und Schlußchören an die berühmte, römische Rappresentazione dell' anima e di corpo in E. de'Cavalieris Überarbeitung von 1600: die erstaunliche Menge der Mitwirkenden, ein Monteverdisch reich bestelltes Orchester, die scharfe Kennzeichnung der Hauptgestalten durch die Wahl der sie begleitenden Instrumentengruppen deuten auf hohes Kunstwollen und große Mittel. Die Krone dieser Bestrebungen bezeichnet J. K. Kerlls nur handschriftlich erhaltene Jesuitenoper Pia et fortis mulier v. 1677 [1]), die das Leben der heiligen Natalie musikalisch ausgezeichnet verherrlicht; Einflüsse Carissimis sind ebenso spürbar wie solche der Venetianer, die Chöre sind kurz, aber fein sechsstimmig gearbeitet, ein reizendes Ständchen und ein koloraturenreiches Schlummerlied der Winde (für vier Bässe) überraschen durch Bildhaftigkeit. Seit 1717 lieh dann Hofkapellmeister Bernabei jun. dem Münchner Oratorium seine bedeutenden Kräfte.

[1]) Beschrieben in DTB. II, 2 und Kretzschmars Führer II, 2 S. 5.

Zweites Buch

Die weltliche Tonkunst im Jahrhundert des Frühbarock

Drum weil ich nun ein Teutscher bin,
so hab' ich einen teutschen Sinn

Christian Ritter

1. Kapitel: Violine, Gambe, Klavier und Laute

Die weltliche Instrumentalmusik des siebzehnten Jahrhunderts ist ursprünglich nur zum kleinsten Teil absolute Konzert-, zum größten dienende Zweckmusik gewesen: entweder war sie, wie Rosenmüllers Suiten von 1654, „meistenteils auf freundliches Begehren und Ansuchen denen Herren Studenten zu Dienst und Gefallen, wenn sie ehrsame vornehme Herren und Standspersonen mit einer Nachtmusik beehren wollen, öftermals in größter Eilfertigkeit aufgesetzet"; oder wie J. Pezels Hora decima (1670) eine Sammlung von vierzig zwei- bis dreisätzigen Turm-Sonaten für zwei Cornette und drei Posaunen, genauer „Musikalische Arbeit zum Abblasen um 10 Uhr vormittags zu Leipzig" vom Rathausbalkon herab. Joh. Ph. Kriegers „Lustige Feldmusik" v. 1704 [1]) trägt die Bemerkung: „Die Hautboisten, welche im Marchiren vor denen Compagnien blasen oder sonsten den Officirern auffwarten, können sich dieser Partien sehr wohl bedienen, angemerkt die Entrées fast alle für Marches zu gebrauchen sind"; noch bis tief ins Aufklärungszeitalter hinein bleiben die Orchestersuiten und Sinfonien angenehmes Geräusch zum Tellergeklapper fürstlicher Tafeln, weshalb viele Suitenwerke „Tafelkonsort", „Tafelkonfekt", „Tafelbedienung" usw. heißen. Aber schon J. H. Scheins Banchetto musicale, das zum letztgenannten Zweck 1617 erschien, wendet sich nicht nur mehr an die Hofmusikanten, sondern auch an die Liebhaber, und seither wurde jedes derartige Werk durch die Drucklegung dem beschaulichen Kammermusizieren der Kenner anheimgestellt, wie es z. B. bei Kriegers vorgenannte Bläsersuiten heißt: „Der Baß zum Cembalo ist darum mit beigefüget worden, damit diese Partien auch von wenigen Liebhabern mit Geigen können musiciret werden." Der Ort solcher bald vertraulichen, bald mehr konzertmäßigen Übung war das Collegium musicum, ein Kränzchen, das entweder bei den patrizischen Mitwirkenden reihum wanderte oder regelmäßig etwa auf der Ratsstube

---

[1]) Je eine Suite aus Kriegers „Feldmusik", Pezels Deliciae (1678) und Rosenmüllers „Studentenmusik" (1654) in Scherings „Perlen alter Kammermusik" II Nr. 2—4 (Kahnt).

oder in der Kapellmeisterwohnung, gern auch in einem Gasthaussaal abgehalten wurde; um 1700 kam dafür von Italien her mehr der Name „Akademie" in Gebrauch, den erst mit Beginn der empfindsamen Zeit bei erhöhter Öffentlichkeit der Begriff „Konzert" ablöste.

Mit dem Aufkommen des Generalbaßzeitalters trat die Instrumentalmusik gegen die alte Vokalkunst stark in den Vordergrund; waren die Hofkapellmeister bis dahin meist Sänger gewesen, so sind sie jetzt auf zweihundert Jahre hinaus überwiegend von Haus aus Geiger, in Berlin z. B. erstmals W. Brade 1619, um erst seit der Romantik von den Klavierspielern abgelöst zu werden; und die höfische „Kantorei mit fakultativer Instrumentalbegleitung" wird zum „Orchester mit fakultativem Chor"[1]), endlich zur reinen Instrumentalkapelle. Besonders deutlich zeigt sich dieser Umschwung am Stuttgarter Hof gelegentlich eines Tronwechsels 1593: Herzog Friedrich strich am Etat der Kantorei alles rein Geistliche und vermehrte die Instrumentisten gegen die Sänger, ließ aber die so verweltlichte Kapelle unbedenklich weiter aus dem Kirchenkasten unterhalten[2]). Entsprechend verwandelten sich auch viele der alten Freiwilligenchöre und Singekränzchen[3]) in Dilettantenorchester oder wenigstens Streichquartette, die ihre reizvolle Geschichte gehabt haben[4]). Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ist ein solcher Verein, dessen Statuten sehr verschiedenartig zwischen Musikantenzunft mit Gönnern, Begräbnisbrüderschaft, Convivium mit musikalischen Nebenzwecken, Konzertvereinigung usw. schwanken konnten, fast in jeder größeren deutschen Stadt nachweisbar. In Zentren wie Nürnberg, Frankfurt und Leipzig haben oft sogar deren mehrere nebeneinander bestanden und nannten sich dann

[1]) C. Sachs, Musik am brandenburgischen Hofe S. 50. Doch hege ich gegen die Sachssche Auffassung, als hätten allgemein erst um 1700 die alten Violenorchester sich mit modernen Violinen und Bratschen ausgestattet, einigen Zweifel — nachweislich sind die alten Namen auch für die neuen Instrumente noch lange nachgeschleppt worden, ein „Violist" spielte schon 1619 so gut die Violine wie die Viola da gamba, vgl. ein Hamburger Zeugnis von 1638 in Sbd. IMG. II 98 f.

[2]) B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst S. 408 f.

[3]) Vgl. Band 1, S. 399.

[4]) Über die frühesten Collegia musica zu Worms (1561): Wolffheim im Archiv f. M. W. I 43 ff., zu Friedland seit 1600: Seiffert (Sbd. IMG. I 142), Hamburg: ders. Sbd. IMG. II 111 ff., Leipzig: Münnich in Sbd. IMG. III 508; 1586 in Hof: Mettenleiter (Orlando di Lasso, 1868 S. 41 ff.); Nürnberg seit 1568: Nagel in M. f. M. XXVII, auch DTB. V 1 S. XXIII ff. (Sandberger) und VI, 1 S. XV f. (Seiffert); Mühlhausen seit 1617: Spitta, Musikg. Aufsätze S. 77 ff.; Winterthur, St. Gallen und Zürich: K. Nef, Die Collegia musica in der deutschen ref. Schweiz (Diss. Leipzig 1896/97).

zur Unterscheidung entweder nach dem Ort der Tagung, dem Namen des Dirigenten oder auch dem Stand der Mitglieder, z. B. „zum Schwanen", „das Telemannische" oder „das größere, ältere und fürnemere" Kollegium.

Abgesehen von den genannten Freiluftmusiken Pezels und Ph. Kriegers sind Bläserstücke selten — so etwa Joh. Stadens Orchestertänze (DTB. VIII 1) und seine nachgelassenen einsätzigen Sinfonien im Gabrielistil, Er. Kindermanns Deliciae Studiosorum III (1643) mit charakteristischer Verwendung von Flöten, Kornetten, Tromben uud Fagotten oder die Dresdener Schnabelflötentrios v. N. A. Strungk (1690) — wofür eine Bemerkung Moffat des Älteren in seinem Concentus die Erklärung gibt, man müsse einzelne seiner Suiten bei Oboenbesetzung erst in geeignete Tonarten transponieren: vor der Erfindung reicherer Klappensysteme blieben die Holzblasinstrumente hinter den Streichern in der Intonation und der Verwendung chromatischer Töne allzuweit zurück. Doch waren bei vielen, zumal den älteren Suitendrucken immer noch in zweiter Linie Bläser gestattet. In der Ausführung gestehen die Tonsetzer den Liebhabern allerlei Freiheiten zu: Rosenmüller ist es zufrieden, wenn seine fünfstimmigen Kammersonaten von 1667 auch nur dreistimmig gespielt werden (der Generalbaß deckte ja klangliche Lücken zu), J. Pezel verlangt zwar für seine „Leipziger Abendmusik" (1669) eine „wohlbestellete", d. h. chorisch stark besetzte erste Violine, übrigens aber „ist es nicht eben nötig, daß alle Stimmen besetzet werden", nur die kunstvolleren Kopfsätze (Sonaten) wünscht er vollstimmig zu hören[1]); ebenso erlaubt Scheiffelhut, wenigstens in den Tanznummern seines „Frühlingsanfangs" von 1685 die Bratschen wegzulassen. Schmicorers „Zodiacus" von 1698 unterscheidet schon nach Art der Lullischen Trioepisode und des Corellischen Concertino Soli und Tutti, wie überhaupt die deutschen Lullisten über „wohlabgerichtete" Orchester verfügten und der bisherigen Ausführungswillkür einige Zügel anlegten. Telemans Leipziger Kollegium zählte zeitweilig bis zu vierzig guten Spielern[2]). Sogar Vokalwerke bearbeitete man für den Bedarf der Instrumentalkränzchen, so C. Diebold 1656 in Zürich die Lieder aus Rists Galathea[3]).

Gegenüber der chorischen ad libitum-Besetzung der Renaissancesuite ging das Barock wesentlich auf virtuose Individualisierung des

[1]) K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. (Beiheft I 5 der JMG., 1902).

[2]) M. Schneider in DTD. 28 S. Xa.

[3]) Krabbe, Rist S. 28.

Instrumentenspiels aus und konnte hierfür kein geeigneteres Klangwerkzeug finden als eben das edelste Erzeugnis der Renaissance-Holzbildhauerei, die italienische Violine, eine geborene Trägerin instrumentaler Monodik. Gegenüber der älteren Anschauung[1]), als habe die Diskantgeige während des 17. Jahrhunderts ihre hauptsächlichen Virtuosenleistungen in Italien hervorgebracht, erscheinen jetzt[2]) Deutschlands Geiger ganz entschieden den welschen und französischen des gleichen Zeitraumes an Können überlegen.

Wir hatten gegen Ende des ersten Bandes die frühe Blüte der deutschen Variationensuite besprochen, die sich an die Namen A. Orologio, Chr. Demantius, M. Franck, V. Haußmann, V. Otto, G. Engelmann, J. H. Schein[3]), P. Peurl, J. Staden, B. Prätorius, Er. Widmann knüpft. Das Jahr 1621 brachte ihr erstmals den Continuo zu mit S. Scheidts Paduana in gratiam Musices studiosorum concinnata[4]) sowie in Thomas Simpsons „Tafelconsort". Suchte der Laibacher bezw. Klagenfurther Organist Isaac Posch in zwei Suitendrucken (1618/21) die Tanzfolgen geigentechnisch interessanter zu gestalten und überbot der Dannenberger Kapellmeister Johann Schultz (Schultetus)[5]) 1617 und 22 die Vorgänger durch gediegene polyphone Achtstimmigkeit, so wurde die bedeutende Fortentwicklung dieser in Deutschland vorzugsweise bodenständigen Gattung durch verschiedene ausländische Anregungen in Fluß gehalten.

Einerseits wurden hochstehende französische Tanzfolgen zumal durch die Terpsichore des Michael Praetorius (311 Tänze, Wolffenbüttel 1612) in Deutschlands Mitte getragen, wodurch sich die Kenntnis allerliebster Branles, Couranten, Volten, Ballets, Reprinsen usw. der Pariser Geigerkönige Caroubel, de la Motte, Richehomme und le Bret verbreitete. Noch folgenreicher ward die Überschwemmung Deutschlands durch englische Geiger, eine bedeutsame Ausstrahlung der elisabethischen Blütezeit: 1586 trat die von Shakespeares berühmtem Komiker und Jiggtänzer

[1]) J. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister [8] 1910; ders., Die Violine im 17. Jhrt. (1874, mit wertvollen Notenbeilagen).

[2]) Ich folge nachstehend vor allem den Forschungen meines Vaters Andreas Moser (Geschichte des Violinspiels I, 3. Hauptstück, 2. Kap. — noch ungedruckt), daneben vergl. G. Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, u. B. Studeny, Beiträge zur Gesch. der Violinsonate im 18. Jhrt. (1911).

[3]) Eine Suite aus seinem Banchetto musicale für den prakt. Gebrauch hg. von Schering (Perlen alter Kammermusik II. Nr. 1).

[4]) Eine Corrente von ihm bei Riemann, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 86.

[5]) Vgl. die Dissertation von R. Siebeck (Berlin 1913).

William Kemp begründete Instrumentistenbande im Gefolge König Friedrichs von Dänemark in Lüneburg auf, um bald auch Dresden und Berlin zu besuchen. Andere Engländer findet man 1599 in Münster, 1604 in Stuttgart, 1609 in Hamburg, 1613 in Güstrow, 1614 in Berlin usw., wo sie in seltsamer Weise die alten mimischen Künste des Springens, Tanzens, Schauspielens, ja selbst des Tierbändigens, mit vortrefflichen Leistungen im Streicherspiel verbanden. So sehen wir beide Walther Rowe in Berlin, John Price als Kammermusikdirektor zu Stuttgart und Dresden; der berühmte Lautenist und Madrigalsetzer John Dowland stand längere Zeit in braunschweigischen und hessischen Diensten, Thomas Simpson gab als pfälzischer und Bückeburger Kammermusikus seit 1610 mehrere vorzügliche Suitensammlungen heraus. Das Haupt dieses Kreises, dessen Arbeiten zumal in den „Auserlesenen Paduanen und Gagliarden" von Zach. Füllsack und Chr. Hildebrand (Hamburg 1607/09) zu verfolgen sind, war der vielgewanderte William Brade (je dreimal in kurbrandenburgischen, dänischen, holstein-gottorpschen Diensten, Hallischer Kapellmeister vor Scheidt, 1630 in seinem alten Stützpunkt Hamburg gestorben), der als Vater des nachmals so hoch emporgeblühten hanseatischen Violinspiels anzusehen ist.[1]) Unter seinen handschriftlich hinterlassenen Arbeiten (Upsala) fesselt besonders ein „Choral" für Solovioline und Bc. mit fünf Ostinato-Veränderungen als frühestes Beispiel der später in England so beliebten Divisions über einem Ground. Hier beginnt die Instrumental-Monodie ihren gewaltigen Virtuosenflug über das brav körperschaftliche Musikmachen der alten Ratsgeigereien hinaus.

Brade war vermutlich der Lehrer des neben ihm am Pinneberger Hof tätigen Nik. Bleyer, der 1624 als Ratskornettist nach Lübeck ging, zum Begründer der dortigen Geigerschule wurde und ebenda 1658 starb. Wichtig sind vor allem seine um 1620 geschriebenen Violin-Variationen über einen englischen Marsch[2]) durch reichliche Verwendung mehrgriffigen Spiels. Ihre einzige Quelle, Handschrift 114 der Breslauer Stadtbücherei, zeigt auch an Nürnberger und Heidelberger Stücken den gleichen technischen Hochstand frühdeutschen Violinspiels.

[1]) Eine Alemanda und eine Canzon à 5 bei Sachs a. a. O. S. 263 ff. Auf dem 9. Deutschen Bachfest 1920 hörte man von ihm sieben „Althamburger Orchestertänze" von munter bewegter Fünfstimmigkeit: Der Königinnen Intrader, Aufzug der Kaufleute, Der Cornwallische Aufzug, Alemanda, Der Hasen Tanz, Ein schottischer Tanz und Peggie bell (Glockenspiel).

[2]) Für den prakt. Gebr. neugedt. v. G. Beckmann (Simrock 1920).

Neben französischen und englischen wirkten italienische Einflüsse seit dem Düsseldorfer Aufenthalt des Biagio Marini (1623 ff) und der Dresdener Anstellung des Carlo Farina (1625) mit. Marini[1]), der spätestens 1653 nach Italien zurückgekehrt ist, erzielte in den Sonaten seiner deutschen Zeit erstmals mit zwei Violinen vierstimmige Akkorde, versuchte sich in tonmalerischen Effekten und verwandte die gerade in Deutschland alsbald zu großer Bedeutung gelangte Scordatura[2]). Noch wesentlich kühner verfährt der Mantuaner Farina, den Schütz bis 1633 in der kursächsischen Kapelle festhielt: in dem Capriccio 'stravagante seines op. 2 (Dresden 1627) sucht er durch glissando, col legno, pizzicato, sul ponticello, ricochet und ähnliche Violineffekte la lira, il pifferino, la gallina, il gatto, il cane, il tremolo, la chittara spagniola zu schildern — groteske Schnurrpfeifereien, die aber doch die Instrumentaltechnik sprunghaft zu erweitern halfen; auch in seinen späteren Werken begegnen eigenartige Stricharten — seine letzten Spuren finden sich 1637 in Danzig[3]).

Endlich sind durch großen Tonumfang bedeutsam die Canzoni é concerti (1627) für fünffaitige Discantviola des am Berliner Hof beamteten polnischen Geigers Adam Harzebski. Der Dresdener Kapellist und spätere Stralsunder Orgelspieler Johann Vierdank schlägt mit zwei Kammermusikdrucken von 1641[4]), von denen einer erstmals die italienische Triobesetzung nach Deutschland bringt, ebenso deutlich wie der tüchtige David Cramer mit seinen Charakterstücken für drei Diskantgeigen von 1631 eine Verbindungsbrücke von Farina zur Hamburger Geigerschule, als deren Haupt uns der dortige Ratsmusikdirektor Johann Schop (1590—1667), Rists geistlicher Liedersänger, entgegentritt: die ausgeschriebenen Terzen- und Sextentriller mit Nachschlägen seiner kürzlich aus des P. Matthysz „Uitnement Kabinet" (Amsterdam 1646) wieder

[1]) Neudrucke bei Wasielewski (1874) und in Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen" Nr. 88/89. Eine Suite für Violine und Generalbaß aus seinem op. 3 (1620), bestehend in einer Romanesca mit Variationen, einer mehrmals diminuierten Gagliarde und einer Corrente, macht noch im heutigen Konzertsaal gute Figur, es ist die früheste deutsche Streicherpartie aus italienischer Feder (Schering im Programmbuch des 9. Bachfestes S. 58).

[2]) Umstimmung der Saiten zwecks bequemer Erzeugung sonst nicht zu erzielender Akkorde. Vergl. A. Moser, Die Violinskordatur (Archiv f. MW. I 573 ff.)

[3]) Vj. f. MW. VII 411 ff. (Seiffert).

[4]) Eine solche Triosuite, reich an Terzen- und Sextenparallelen in den Melodiestimmen, kam auf dem Hamburger Bachfest kürzlich wieder zum Erklingen.

bekanntgewordenen Violinkompositionen[1]) zeugen für ein ganz seltenes manuelles Geschick und machen seinen hohen zeitgenössischen Virtuosenruhm, dessen noch Mattheson öfters gedenkt, voll verständlich. Seine nächsten Amtsfolger waren der ebenfalls von Rist hoch gefeierte, kompositorisch nur noch durch wenige schwedische Abschriften bekannte Samuel Peter von Sidon (Sydow), der 1679 als Hofkapellmeister nach Berlin ging († 1692), und Diedrich Becker, dessen „Musikalische Frühlingsfrüchte" (1668) und „Zweistimmige Sonaten und Suiten" (1674/79) eine günstige Meinung von seinem Können erwecken.

In Lübeck vererbte der gebürtige Danziger Nathanael Schnittelbach (1633—1667)[2]) die geigerische Tradition seines Schwiegervaters Bleyer auf Nikolaus Adam Strungk[3]), der als Sohn des Orgelmeisters Delphin Strungk in Celle 1640 geboren wurde, nach Braunschweiger und Lübecker Lehrjahren in den Dienst der Hofkapellen zu Celle und Hannover trat, Diedrich Becker im Amt des Hamburger Ratsdirektors nachfolgte, 1682 als Hofkomponist nach Hannover zurückging und drei Jahre später seinen Herzog nach Venedig begleitete. Hier trennte er sich von seinem Herrn, besuchte Corelli in Rom, der ihn aus Staunen über sein skordiertes Violinspiel den Arcidiavolo genannt haben soll (er selbst trug ja den Vornamen Arcangelo), errang in Wien große Virtuosenerfolge und wurde 1688 neben Chr. Bernhard Dresdener Vizekapellmeister[4]). Sein geigerisches Hauptwerk[5]) ist leider verschollen, aus seinen zwei handgeschriebenen Sonaten in Upsala und den für ihn komponierten „Musikalischen Blumen" (3. Teil 1677) des ihm befreundeten Hannoverschen Gambisten Clamor Heinrich Abel ist nur ein unzureichendes Bild vom Können des einst als großsprecherisch verschrieenen Virtuosen zu gewinnen, das aber nach den erhaltenen Proben seiner Orgel- und Opernkunst doch groß gewesen sein muß. Den Ruhm der Lübecker Geigerschule trug dann besonders Thomas Baltzar (1630—1663), ein Schüler Tunders und von Schnittelbachs Amtsgenossen Georg Zuber, zeitweilig auch schwedischer Hofkapellist, nach England, von wo begeisterte Berichte

[1]) A. Moser, Johann Schop als Violinkomponist (Kretzschmarfestschrift 1918 S. 92 ff.)

[2]) Zwei harmlose viersätzige Tanzsuiten in Upsala erhalten.

[3]) siehe oben S. 55 und 87.

[4]) Über seine Ausgänge vgl. Buch 2. Kap. 3.

[5]) Musikalische Übung auf der Violine und Viola da gamba, bestehend in etlichen Sonaten über die Festgesänge, dann auch etliche Ciaconnen mit zwei Violinen (Dresden 1691).

über seine Geläufigkeit und die dynamische Gegensätzlichkeit seines Spiels zurück kamen, was mehrere, reich mit vierstimmigen Akkorden ausgestattete Solokompositionen in einem britischen Sammeldruck (Playford) voll bestätigen; leider starb er vorzeitig am Trunk. Auch der früh verblichene Husumer Organist Nikolaus Bruhns[1]) ist hier wegen seines von Mattheson verbürgten polyphonen Geigenspiels zu nennen, wozu er selbst gern den Pedalbaß trat.

In Süddeutschland bestehen neben den Violinwerken der beiden Stuttgarter Widersacher Ph. Fr. Böddecker (1615—1683)[2]) und Samuel Capricornus[3]) die 24 Sonaten des Plectrum musicum op. 4 von Ph. Fr. Buchner (1614—69, Hofkapellmeister in Würzburg) und die 12 Sonaten des Stuttgarter Hofmusikers Joh. Mich. Nicolai (1675) mit Ehren, wo überall die fugierten, von der Canzone abstammenden Kirchensätze überwiegen. Ein kühner Virtuose war der wohl in Ulm wirkende Oberbaier Matthias Kelz, der 1658 und 69 zwei bedeutende Sonatensammlungen in Augsburg drucken ließ. Findet um die Jahrhundertmitte die reine Tanzsuite noch in W. C. Briegel, W. Fabricius, W. E. Rothe und J. H. Beck Liebhaber, so beginnt die Gattung parallel zur gleichaltrigen Klavierpartite höhere Wege einzuschlagen, indem nichttanzmäßige Stücke eingefügt und die „deklarierten" Tänze allmählich zu idealisierten Tanzformen veredelt werden. Eine Zeitlang hat man den Sonate da camera op. 3 von Rosenmüller (Venedig 1670) die Priorität in diesem Verlauf zugestehen wollen[4]), der stets einen an der venetianischen Opernouvertüre geschulte Sonatensatz an die Spitze der Tanzfolge stellt. Seit wir aber wissen, daß bereits Hammerschmidts Suiten von 1639 Airs einschieben, während die Suiten von J. R. Ahle (1650), Rubert (dgl.) J. J. Löwe (1658)[5]) D. Becker (1668), E. Reusner (1667) „gearbeitete" Kopfsätze führen, erscheint Rosenmüllers nur mehr als derjenige, der die deutsche Schöpfung der Sonate mit Tanzfolge an die Italiener weitergegeben und hier auch die folgenreiche Spaltung der Literatur in Sonate da chiesa (z. B. seine dem Legrenzi nachgebildeten Kirchensonaten von 1682[6])) und Sonate da camera (Partiten)

[1]) vgl. oben S. 57 und 89.

[2]) Zwei Sonaten in seiner Sacra partitura (Straßburg 1651). Eine davon neugedr. von G. Beckmann 1920 (Simrock).

[3]) siehe oben S. 94. Eine achtstimmige vortreffliche Sonate handschriftlich in Upsala.

[4]) Neudr. v. K. Nef als DTD. 18. Biographie oben S. 75.

[5]) Eine solche Synfonia veröffentlichte Riemann in Sbd. IMG. VI 505 ff.

[6]) Eine ganze Triosonate hieraus im Klavierauszug bei Riemann, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 108.

bewirkt hat. Auch Johann Pachelbel[1]) ist als Kammerkomponist mit wertvollen Sonaten für skordierte Violinen zu erwähnen, die ernste und Tanzsätze zusammenstellen und wohl über die erwähnten Thüringer Mittelsleute noch einem Seb. Bach bekannt geworden sind.

Die Glanzzeit Ludwigs XIV. mußte auch die Suitenschreiber der ihn bewundernden deutschen Höfe beeinflussen. Schon um 1650 bekamen Celle, Hannover und Osnabrück ausgezeichnete Streichmusiken aus französischen Violons, in Ansbach, Stuttgart, Heidelberg wurden die französischen Orchestermanieren vorgeschrieben, was oft nicht ohne langwierigen Widerstand der deutschen Geigenspieler durchzusetzen war. Als erster und bedeutendster „deutscher Lullist" — Lulli war ja der geniale Drillmeister der Pariser Hofkapellisten — ist der damalige würtembergische Kammervirtuos Joh. Siegismund Kusser (Cousser) mit seiner Composition de Musique suivant la Méthode françoise, contenant six Ouvertures de Théatre, accompagnées de plusieurs airs (1682) zu nennen, der 1660 zu Preßburg geboren wurde und vermutlich Lullis persönlicher Schüler gewesen ist[2]). Hier und in drei weiteren Druckwerken tritt an die Spitze der Tanzfolge, welche jetzt die sehr vielfältigen französischen Gattungen, zumal das Menuett in einer höfisch steifen Spielart, bevorzugt und die Fünfstimmigkeit des Lullischen Opernballets übernimmt, statt der italienischen Sonate die französische Ouvertüre, die stets einem Grave voll feierlich punktierter Akkordsäulen ein fugiertes, glanzvoll rauschendes Allegro folgen läßt und sich so noch bis zu den Beethovenschen ersten Sinfoniesätzen weitervererbt hat. In steigendem Maße werden auch Charakterstücke eingeführt, die nichts mit Tanztypen zu tun haben (Plaintes, Tombeaux usw.), wie überhaupt gegenüber dem ziemlich feststehenden Grundriß der deutschen Tanzabfolgen eine launische Freiheit an den Tag tritt. Weitere Gefolgsleute der Lullischen Ouvertürensuite, die nunmehr starke Orcherbesetzung verlangt, sind der ebenfalls in Paris ausgebildete, bayrische Hofmusikus Rupert Ignatz Mayr († 1712 in Freising)[3]) mit seinen „Pythagorischen Schmids-Fünklein" à 4 (1692), der aber neben französischen auch italienische Kopfsätze bringt, der Rudolstädter Erlebach[4]) mit VI Ouvertures (1693),

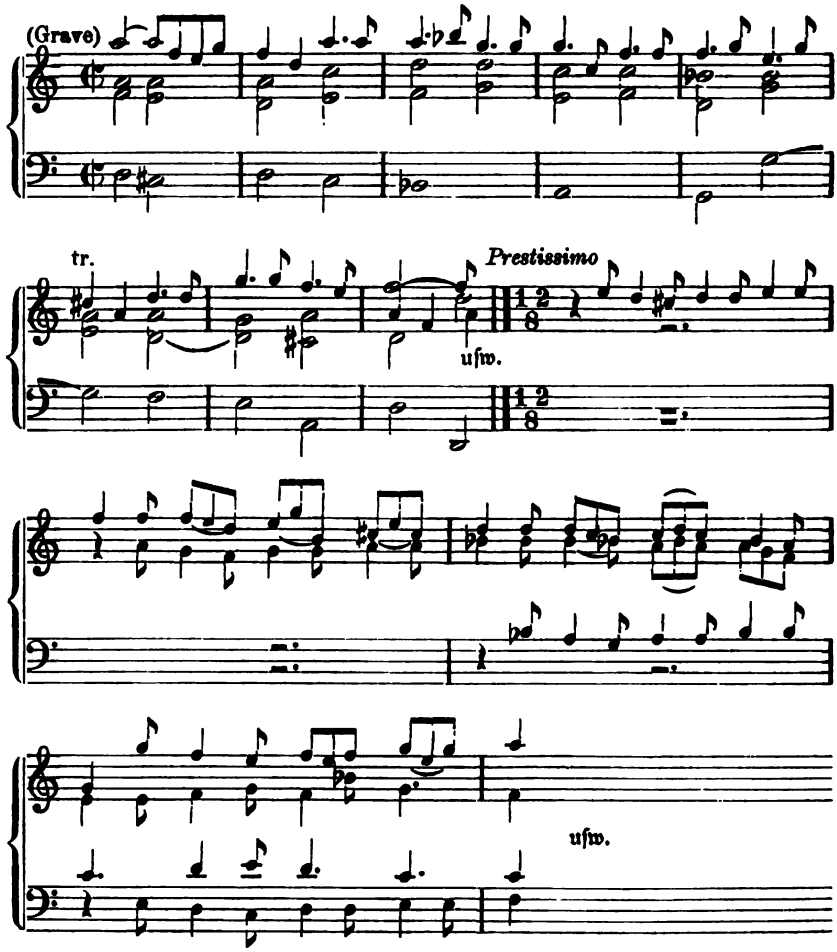
[1]) Vgl. oben S. 50 und 91. G. Beckmann im Archiv I 267 ff.

[2]) Lebensbeschreibung von Hans Scholz (Diss. München 1911). Über seine weiteren Schicksale siehe unten das Kapitel „Die frühdeutsche Oper".

[3]) B. Ulrich in Sbd. IMG. IX 75 ff.

[4]) Vergl. oben S. 80 und das nächste Kapitel.

der badische Kapellmeister Joh. Kasp. Ferd. Fischer[1]) mit dem Journal de printemps[2]) und der sonst unbekannte J. A. Schmicorer mit seinem vortrefflich gearbeiteten, spieltechnisch fortschrittlichen Zodiacus musicus von 1698. Kennzeichnend für die ganze Richtung ist beispielsweise der Beginn von Schmicorers zweiter Ouverture:



Rühmende Hervorhebung verdient das Florilegium primum . . . (1695/98) des Passauer Kapellmeisters Georg Muffat[3]) mit einer höchst schätzbaren Vorrede über die französischen Stricharten und Ver-

[1]) Siehe vorher S. 52 und unten S. 124.
[2]) Neudr. in DTD. X (E. v. Werra).
[3]) Vergl. oben S. 49. Neuausg. v. H. Rietsch (DTÖ. I 2 und II 2).

zierungen, die er selbst sechs Jahre lang beim großen Jean Baptiste studiert hatte; es ist ein „Blumenbund lieblicher Balletstücke", deren Ouvertüren besonders meisterlich fugiert ausgehen. Mit der „Auserlesenen Instrumentalmusik erster Versamblung" (1701) ist Muffat auch zum Pionier des Concerto grosso Corellischer Art in Deutschland geworden[1]): meist fünfsätzig und von bunt wechselnder Anordnung, zielt die dauernde Vermischung von Sonaten- und Suitensätzen auf möglichste Gegensätzlichkeit und ebnet so der Orchestersuite des Hochbarock den Weg. Dem rätselfreudigen Zeitstil entsprechend deuten „geheimbnißvolle" Überschriften bald auf die Entstehungsursache, bald auf den Inhalt der Einzelstücke.

Ebenfalls ein unmittelbarer Schüler Lullis war der um 1650 geborene Schwabe Johann Fischer, der nach vielen Geigerstellungen in Stuttgart, Augsburg, Ansbach Schweriner Hofkapellmeister wurde und 1721 als markgräflicher Hofkapelldirektor in Schwedt starb. Er erscheint in seinen Arbeiten als tüchtiger Virtuos von wunderlichem Geschmack: bald führt er als „habiler Violiste" 1686 ein ganzes Trio durch fortwährendes, rasches Auswechseln dreier skordierter Instrumente allein durch[2]), bald verherrlicht er in einer Programmsuite den Herstellungsverlauf des Lüneburger Kochsalzes. Ernster zu nehmen sind die 6 Serenaden in dem Suitenband Concors discordia (1695) von B. A. Aufschneiter (1660—1730) in Passau, der hier mit Concertino-Episoden aufs Concerto grosso hinsteuert, um 1703 mit seinen violinistisch wie tonsetzerisch hochbedeutenden Kirchenkonzerten an dall'Abaco hinanzureichen. Auch Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt huldigte noch um 1712 mit wertvollen Suiten dem Lullischen Stil. Kassel, wo schon vor der Jahrhundertmitte Christian Herwig das erste deutsche Violin-„konzert" (in P. Matthyß „Amsterdamer Cabinet") geschrieben hatte[3]), war

[1]) Neuausg von 6 dieser 12 Stücke in DTÖ. XI 2 (Erw. Luntz) nebst Auswahl von Orchestersonaten aus seinem Armonico tributo v. 1682, die unter dem Einfluß von Corellis op. 1 stehen und die Urgestalt mehrerer Muffatscher Concerti grossi zeigen — der Vergleich beider Fassungen beleuchtet hell die Weiterentwicklung binnen zwanzig Jahren. Händel hat diese Arbeiten anscheinend gekannt (Luntz a. a. O. S. XII.) Als man dem eklektischen Muffat die Vermischung französischer und italienischer mit deutschen Formen als wenig vaterländisch gerade im Augenblick des spanischen Erbfolgekrieges vorwarf, redete er sich ganz witzig heraus, er präludiere damit doch nur auf den demnächstigen Frieden. Beachtenswert die genau durch p — pp — ppp bezeichneten Decrescendi an Schlüssen im 5. Konzert.

[2]) Neudruck dieser Sonate „Das Eins-Drey oder Drey-Eins" v. G. Beckmann 1920 (Simrock.)

[3]) Andr. Moser a. a. O. Neues Aktenmaterial über ihn bei Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern usw.

schließlich noch der Wirkungsort eines wichtigen deutschen Lullianers, des später nach England übergesiedelten Geigers Gerhard Diesener; zweifellos gehören ihm neben den seinen Namen tragenden Instrumental Ayrs (Handschrift der Casseler Landesbibliothek) jene mit G. D. gezeichneten französischen Suiten an, die ihr Herausgeber J. Ecorcheville[1]) auf den Pariser Geigerkönig Georges Dumanoir, Tob. Norlind aber auf den Deutsch-Schweden Gustaf Düben bezogen hatte.

Verzichten der Münchner J. K. Kerll, der Weißenfelser J. Ph. Krieger, der Straßburger J. G. Rauch und der Naumburger J. Theile in ihren Streicherkompositionen ganz auf Tänze, so liefert der Schweizer Joh Heinr. Weyssenburg aus Biswang (genannt Albicastro) in seinen 36 Triosonaten op. 1, 4 und 8 sowie den virtuosen Solowerken op. 3 und 5[2]) wertvolle Beispiele im Corellistil, während sein Werk 7 zwölf treffliche Belege für die reine Konzertsinfonie ohne Solostrecken bietet.

Das Bedeutendste auf dem Gebiet der deutschen Violinliteratur im 17. Jahrhundert aber schufen die Wiener und die Dresdener Geigerschule. Hatten von Mitgliedern der Hofkapelle Kaiser Ferdinands II. Francesco Stivorio und Giov. Prioli gute Leistungen im Stil der Gabrielischen Orchestersonate zum Druck gebracht, so ragten unter Ferdinand III. G. G. Arrigoni, A. Bertali, B. Ferrari und M.-A. Ferro zumal als Ostinatobearbeiter hervor, neben denen die Deutschen Wolfgang Ebner, Andreas Rauch, Joh. Heinr. Schmelzer keinen leichten Stand hatten. Von dem letztgenannten Schüler Bertalis, dessen Melodik deutlich den Opernstil Cestis und Draghis spiegelt, sind neben zwei wertvollen Sonatenwerken für Streicher und Bläser (1659/62) zumal die Soloviolinsonaten (1664) wegen der Kühnheit des mehrgriffigen Stils zu beachten[3]). Nur aus seiner Schule kann der größte Vertreter dieser Gruppe hervorgegangen sein: der Deutschböhme Heinr. Ign. Franz (v.) Biber (1644—1704), der nach fürstbischöflich Olmützischen Dienstjahren 1675 nach Salzburg ging, wo er als Vize-, dann Oberkapellmeister bis zuletzt gewirkt hat. 1690 erhielt er von Leopold I. „ob seiner zu höchster Perfektion gekommenen Applikation in der Musik" den Adelsnamen „von Bibern". Nach allerlei (in Kremsier erhaltenen) Jugendwerken fesseln erstlich 16 jedesmal anders skordierte

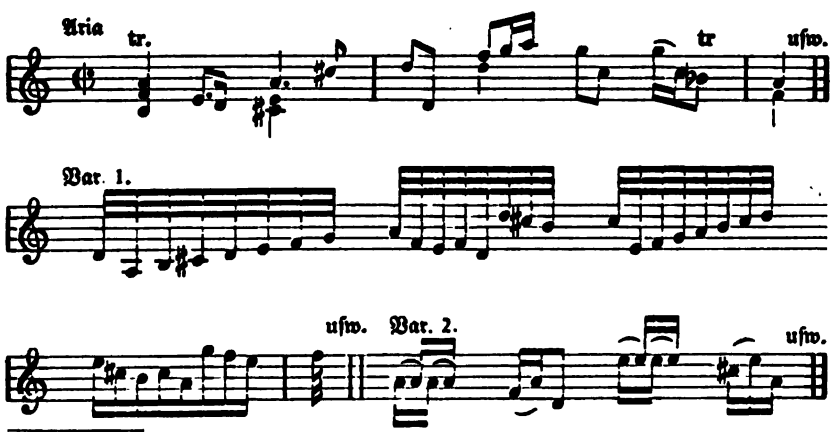
[1]) Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français (1906). Norlind in Sbd. IMG. VII 172 ff. (Zur Geschichte der Suite).

[2]) Eine Sonate neubearb. v. G. Beckmann 1920 (Simrock).

[3]) Neudr. von einer ders. durch G. Beckmann, ebenfalls über einen rundläufigen Baß geschrieben. Vergl. auch oben S. 97.

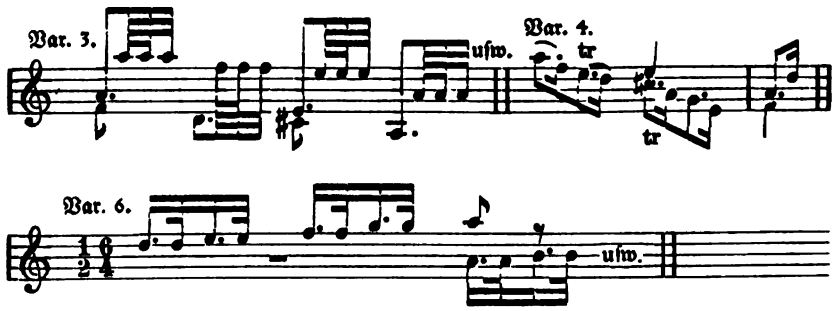
Soloviolinsonaten von 3—4 Sätzen um 1674[1]) dadurch, daß sie mit Ausnahme einer Schlußpassacaglia unter Beigabe kleiner Kupferstiche „Mysterien" aus dem Marienleben darzustellen trachten, wobei das Programm aber bescheiden nur in einzelnen Sätzen anklingt; Kirchen- und Tanzformen stehen bunt durcheinander. Auf Bibers 5—8 stimmige Sonatae von 1676 und das minder bedeutende Fidicinium sacro-profanum zu 4—5 Stimmen folgt als Krönung die erst nach seiner Adelung gedruckte, aber wohl früher entstandene Harmonia artificiosa-ariosa von sieben ebenfalls meist skordierten „Partien". Von dem spielerigen Kunstmittel der Umstimmung scheint er aber schließlich doch einigermaßen zurückgekommen zu sein, da es den Saiten die dauernde Beibehaltung der gewünschten Tonhöhe sehr erschwert — jedenfalls schränkt er den Gebrauch bei den acht Solosonaten von 1681 stark ein[2]), die mit Recht hauptsächlich seinen Ruhm auf die Nachwelt gebracht haben, überragt hier doch der gediegene Musiker bei weitem den Virtuosen. Übrigens erweist er sich auch hier noch als ein für seine Zeit gewaltiger Geiger, der das Griffbrett bis in die 7. Lage spielend beherrscht, erstaunliche Triller- und Akkordgriffkünste ins Feld führt und mit fliegendem Staccato, Barriolage und Ricochet glänzende Bogentechnik zeigt.

Als Beispiel mögen die Anfänge des Variationenteils aus der 2. Sonate von 1681 dienen:



[1]) Siehe oben S. 96. Neudr. v. Lunz (DTÖ. XII 2); vielleicht haben diese Programmwerke als Vorbilder für Kuhnaus „Biblische Historien" (s. unten) gedient.

[2]) Neuausg. v. Adler u. J. Labor in DTÖ. V 2, eine Sonate auch (allerdings bedenklich verändert) in F. Davids Hoher Schule des Violinspiels. Eine von Bibers in Paris liegenden Triosonaten ahmt sehr drollig Kirmesmusikanten nach, vergl. Pirro, J. S. Bach (deutsch v. Engelke) S. 164 Anm. 2.



In Dresden war der liebenswürdige Liederkomponist Constantin Chr. Dedekind[1]) 1665—76 erster „deutscher Konzertmeister", hat aber keine Instrumentalwerke hinterlassen; auch diejenigen seines Nachfolgers Joh. Wilh. Furchheim[2]) sind bis auf ein paar Suiten in Upsala und die Ritornelle zu Ad. Kriegers nachgelassenen Arien verschollen. Wohl aber bestätigen den Ruhm der Dresdener Geigerschule die 12 Partiten (Scherzi da Violino solo 1676) und 28 Suiten (Hortus Chelicus, 1688 in Mainz, 2. Auflage 1694 als „Wohlgepflanzter Violinischer Lustgarten") des Thüringers Joh. Jak. Walther (1650—?)[3]), die Biber an Virtuosität gleichkommen, ihn an fröhlichem Musikantentum vielleicht noch überragen. Sein Dresdener Pultkollege Joh. Paul v. Westhoff war der erste reisende Violinvirtuose großen Stils, der in Italien, Oesterreich, Frankreich, Holland, England Triumphe feierte. Eine bemerkenswerte Suite für Violine ohne Generalbaß hat sich in einer Pariser Kunstzeitung von 1682 erhalten[4]), sechs Continuosonaten, die er 1704 selbst zum Druck gebracht, zeigen seine besondere Stärke im mehrgriffigen Spiel, im Jahr darauf ist er, den der junge Seb. Bach eben noch kennen gelernt hatte, 49jährig als herzoglicher Sekretär in Weimar gestorben. Zweifellos hat seine Arbeit auf den nachmaligen Großmeister der Chaconne anregend gewirkt, andere kontinuolose Violinsonaten und -fantasien einer Dresdener Handschrift von Geminiani, dem Dres-

[1]) Siehe das nächste Kapitel.

[2]) J. G. Walthers Lexikon kannte noch seine „Musikalische Tafelbedienung" und „Auserlesenes Violinenexercitium".

[3]) Nach Bourgeats Widmung zum Frobergerdruck v. 1693 zuletzt Doctor und italienischer Geheimsekretär des Mainzer Kurfürsten. Je zwei Sonaten aus beiden Sammlungen für die Praxis hg. v. Beckmann 1920; eigentümlich in den zwei ersten die mehrfach eingestreuten Instrumentalrezitative; die vierte enthält ein „Spiel der Vöglein mit dem Kuckuck". Die Schlußnummer des Hortus erneuert mit Instrumentennachahmungen Farinas alte Scherze.

[4]) Neudruck der Suite und einer Sonate v. 1694 in Beckmanns Sammlung.

dener Pisendel[1]), den Wienern Nicola Matteis und Angelo Ragazzi wohl nicht minder. Während Italien im frühbarocken Jahrhundert die Ausbildung der süßen Geigenmelodie wunderbar gepflegt hat, drängte Deutschlands alter Hang zur Polyphonie seine Geiger auf Virtuosenbahnen, deren erstaunliche Ergebnisse nicht aus Lust am Verblüffen, sondern nur durch zähestes, streng sachliches, weltvergessenes Ausforschen aller Möglichkeiten dem kleinen Instrument abgerungen worden sind.

Ähnlich erfreulich, wenn auch begrenzter, ist das gleichzeitige Bild des deutschen Gambenspiels,[2]) das allerdings anderswo seine Hauptentwicklung durchlebt hat. Schon im 16. Jahrhundert verlangten Ganassi und Ortiz in Italien wesentlich Kühneres als die wackeren deutschen Großgeiger und verpflanzten ihre Kunst über Alfonso Ferrabosco nach England, durch Maugars nach Frankreich und den Niederlanden, welch letztere zahllose schöne Gambistengemälde hervorbrachten und noch heut die meisten Violoncellotalente stellen. Aus dem Gambenchor des Reformationsjahrhunderts[3]) schälte sich im Zeitalter der Generalbaßmonodie die Tenorspezies in ungefährer Violoncellogröße als Vorzugsformat heraus und vermochte durch großen Umfang, vieltönige Akkorde und seine Doppelnatur als Fundament- wie als Melodieinstrument den verschiedensten Anforderungen zu entsprechen. Deutschland frischte seine beachtenswerte einheimische Tradition um 1618 vor allem durch die Engländer W. Brade und Walter Rowe sen. auf, der als vermutlicher Schüler Ferraboscos zahlreiche Schüler (sogar vom fernen Nürnberg her den jungen S. Th. Staden) nach Berlin lockte, wo er jahrzehntelang am Hofe wirkte[4]); noch in der zweiten Jahrhunderthälfte bildeten sich namhafte deutsche Kniegeiger in England weiter. Abgesehen von reichlicher Mitwirkung in den Orchestermittelstimmen und konzertanter Beihilfe im deutschen Lied (Neumark, Theile, Kremberg) setzte eine virtuose Sololiteratur erst ein, als Ludwigs XIV. genialer Kammergambist Marin Marais erneut die europäische Aufmerksamkeit auf dies geborene Saloninstrument lenkte, das dann der große Kurfürst gleich vielen Potentaten mit Hingebung als das „anständigste" traktierte. Drei aus Meßkatalogen feststellbare Gambensuitendrucke seit 1677 harren noch der Wiederauffindung, die ersten

[1]) Vergl. 3. Buch, 2. Kapitel.

[2]) Vgl. die vortreffliche Studie von A. Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba (Beiheft der IMG. II 1, 1905).

[3]) Siehe Band 1. S. 428 ff.

[4]) Von seinen Werken ist nur Unerhebliches handschriftlich in Cassel erhalten. Vgl. auch C. Sachs, Die Musik am brandenburgischen Hofe.

erhaltenen Denkmäler sind des Nürnbergers Conrad Höffler Primitiae Chelicae (1695), die Sonate ô Partite von August Kühnel (1698) und etwa gleichzeitig Joh. Schenks Scherzi musicali op. 6. Höffler war ein erheblicher Spieler, aber nur geringer Tonsetzer; der aus Oldenburg stammende, in Cassel und London wirkende Kühnel dagegen beschränkt die spieltechnischen Anforderungen auf das den Liebhabern Erreichbare und gibt dafür in den (z. T. für zwei Gamben bestimmten) Suiten sowie den mit geistreichen Ostinati ausgestatteten Sonaten erlesene Kunstwerke[1]). Schenk, der teils am Düsseldorfer Hofe, teils in Amsterdam lebte, ging alsbald stilistisch ganz an die westliche Gambenkunst verloren, der schon sein op. 6[2]) stärkste Zugeständnisse macht. Er verwendet den Continuo immer nur wahlfrei, da er bei dessen Wegfall mit Stegreifergänzung der Gambenakkorde rechnet. Damit ist zwar die eigentliche deutsche Soloiteratur für die Knieviole bereits erschöpft, nicht aber diejenige für gemischte Kammermusik, zu der drei Sonaten von Kerll[3]), zwölf von Ph. Krieger (1693)[4]), Strungks vorgenannte „Violinübung" und die ebenso verschollenen sechs Triosonaten Erlebachs (1694), einzelne Stücke von Buchner, J. J. Löwe, Schmelzer, Becker, vorallem aber Dietrich Buxtehudes[5]) meisterliches op. 1 (Sieben Sonaten, Lübeck 1694/96)[6]) und Joh. Reinkens Hortus musicus (1686)[7]) rechnen, sämtlich für Violine, Gambe und Generalbaß. Schon die Jahreszahlen deuten auf eine zeitlich engbegrenzte Modeerscheinung, die aber doch z. B. mit Buxtehudes edel gearbeiteten, wiewohl etwas kühlen Erstlingen Höhepunkte vorbachscher Kammerkunst hervorgerufen hat: venetianisch gestückelte Quasiouvertüren wechseln mit tiefgründigen Fugen, glänzende Variationsfolgen mit bereits corellisierenden Sonatensätzen, der gesangreiche langsame Satz wird gern in gleichnishafter Anspielung an Lullis schwächerbesetzte Trios nur einem einzelnen Instrument eingeräumt, das sich hier in freien Kadenzen kühn ergehen darf, weshalb eine von Mattheson erwähnte, derartige Sonate Caspar Försters jun. „in stylo phantastico" geschrieben hieß. Berühmte deutsche Gambenvirtuosen waren der jüngere Ahle, Jakob Riemann in

[1]) Einige Neudrucke von Einstein und Bennat seien den Violoncellisten warm empfohlen.

[2]) Neuausgabe von H. Leichtentritt.

[3]) Eine davon in DTB. II 2, S. 159 ff.

[4]) Mehrere abgedruckt in M. f. M. 29/30 Beilagen S. 66 ff., Klavierarrangement eines Largos bei Riemann, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 122.

[5]) Siehe oben S. 56 und 88.

[6]) Hg. von Stiehl als DTD XI.

[7]) Neudr. v. Rimsdijk in Publ. d. Vereins f. nordndl. Musikgesch. Bd. 14 (1884).

Cassel, der aus Thüringen gebürtige Darmstädter „Kriegsrat" Ernst Chr. Hesse (Schüler des M. Marais) sowie jener Chr. F. Abel in Köthen, für den Seb. Bach wohl seine köstlichen Gambensuiten senza basso geschrieben hat. Der zarte, verschleierte Klang und das zu nahe Beisammenstehen der vielen Saiten, das leicht zum unerwünschten Anstreichen von Nachbarkorden führt, sowie der unzeitgemäß gewordene, aus der Quartenstimmung hervorgegangene, chromatische Fingersatz mußten das ziersame Instrument gegenüber dem robusteren uud handlicheren Violoncello ins Hintertreffen drängen. Mit dem Tode eines seiner glänzendsten Vertreter, des jüngeren Karl Friedrich Abel (1787) starb die tiefe Viole fürs Erste aus, E. L. Gerber widmete ihr in seinem Tonkünstlerlexikon einen hübschen, elegischen Nachruf[1]). Heute findet sie im Gefolge der Bachrenaissance wieder liebevolle Pflege, sogar die Ansätze einer modernen eigenen Literatur zeigen sich in bescheidenem Umfang.

Wenden wir uns zum deutschen Klavierspiel des 17. Jahrhunderts, so ist dieses nach den übereinstimmenden Zeugnissen von J. K. F. Fischer, Kuhnau, Mattheson, Bach-Forkel größtenteils auf dem zwar klangarmen, dafür aber sing- und bindungsfähigen Clavichord ausgeübt worden[2]), während die Deutschen das von Franzosen und Italienern bevorzugte Clavicembalo (Kielflügel) wegen seines kalten, starren, rasch abbrechenden Tons möglichst mieden. Wie früher gezeigt, sind in den ersten Jahrzehnten unseres Zeitraumes inhaltlich wie spieltechnisch Klavier- und Orgelbestimmung schwer zu scheiden, zumal da selbst die besaiteten Tasteninstrumente gern mit Pedalen gebaut wurden. Seit aber mit Kindermann die Orgelliteratur entschieden eignen Boden betrat, schlug sich auch die Klavierkomposition rasch auf einen selbständigen Weg hinüber: einmal verlieh Frescobaldi einzelnen Variationen bestimmte Tanzcharaktere und und leitete so zur Klaviersuite hin, andererseits übertrugen große französische Clavecinisten die Lauten- und Streichersuite auf die Tastatur und gelangten so zu verwandtem Ziel.

Hier setzt eine bedeutende Wiener Schule ein, an deren Spitze der Augsburger Wolfgang Ebner (um 1610 bis 1665) als Hoforganist Ferdinands III. 1648 mit 36 Veränderungen über eine Aria seines Herrn

[1]) Abgedruckt von Chr. Döbereiner, dem schätzbaren modernen Gambisten, im Bachjb. 1911 S. 84.

[2]) Buchmayer im Bachjb. 1908 S. 69 ff. gegen Nef (Petersjb. 1903 und Bachjb. 1909). Für die heutige Wiedergabe alter Klavierwerke mit obligater Stimmführung eignet sich daher das dem Clavichord klanglich näherstehende Pianoforte ganz gut, während das Cembalo besser Stücken im „galanten Genre" vorbehalten bleibt.

tritt [1]). Er faßt die einzelnen Variationen zu Gruppen zusammen, die den vier Grundpfeilern der französischen Suite entsprechen, und wenn er die Diminutionen der Aria mit variatio, die der Courante und Gigue mit pars, die der Sarabande mit modo überschreibt, so soll das vielleicht auf die gleichermaßen deutschen, französischen und italienischen Wurzeln seiner Kunst hinweisen [2]). Der erste Hauptmeister und eigentliche Frühklassiker der Klaviersuite aber ist J. J. Froberger [3]). War er als Orgelkomponist im wesentlichen Schüler Frescobaldis geblieben, so entwickelte er sich am Klavier durch glückliche Verschmelzung verschiedenster Einflüsse zu einem durchaus Eigenen. Schon 1649 bat er von Wien aus den Diplomaten C. Huygens um eine Komposition Chambonnières (Kammerklavirist Ludwigs XIV.) und hat diesen sowie L. Couperin bald danach persönlich aufgesucht. In Paris wirkte dann der Lautenmeister Denis Gaultier stark auf ihn ein — von der Laute übernahm er das Verzierungswerk und jene „Freistimmigkeit", die es 1709 einem V. Meder fast unmöglich machte, Frobergers Momento mori auftragsgemäß für ein Instrumentalensemble von bestimmter Stimmenanzahl zu übertragen. Weiter geht auf Frankreich Frobergers Vorliebe für Programmschilderungen zurück, die noch heut dem romanischen Verstandeswesen entspricht, so in seinem Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche, das wegen der kühnen Modulationen Frobergers bedeutendstes Stück genannt worden ist [4]), so in der neuerdings als Praeludium zur 30. Suite wiedererkannten Plainte faite à Londres pour passer la mélancholie [5]), so in der vorläufig verschollenen, durch Mattheson bezeugten „Fahrt über den stürmischen Rhein" oder in der Klage auf den Tod Ferdinands IV., wo die allerliebste autographe Federzeichnung dreier Engelsköpfchen den Endpunkt einer himmelwärts steigenden C-dur-Tonleiter als Paradiespforte kenntlich macht [6]).

[1]) Neugedruckt in Adlers Kaiserwerken II.

[2]) Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik S. 168.

[3]) Seine Lebensumstände siehe oben S. 46. Gesamtausgabe seiner Klavierwerke in DTÖ. (Adler) sowie hieraus separat. Prakt. Auswahl von W. Niemann („Frobergiana").

[4]) Ambros-Leichtentritt IV² 760 ff., abgedr. in Leichtentritts Hausmusik als Nr. 30.

[5]) DTÖ. X 2 S. 110.

[6]) Vielbesprochen wegen des Titels ist auch seine Suite sopra la Mayerin, die Spitta (Vj. I 76) als „Mähderin", Ambros IV² 768 einleuchtender als eine Ursula Mayer versteht, die am Grazer und Warschauer Hof großen Einfluß besessen hat. Das erstmals bei G. Greflinger auftretende Thema hat sich nicht nur bei Reinken („Schweigt mir vom Weibernehmen"), sondern auch noch in einem Leipziger Liederdruck von 1767 stark zersungen nachweisen lassen (C. Fischer in Sbd. IMG. XII 71). Neugedruckt auch in W. Niemanns „Alten Meistern des Klavierspiels" (Edit. Peters).

Frobergers rund dreißig Suiten[1]) stehen neben François Couperins reichem Erbe mindestens gleichwertig da, die Thematik ist echt deutsch, die Verarbeitung eher „kosmopolitisch" (Ambros)[2]), zwar höchst effektvoll im Sinn der Zeit, aber auch äußerst gediegen. Den Grundriß seiner Suite: Allemande und Courante (beide gern im Scheinschen Variationsverhältnis von Tanz zu Abtanz), Sarabande und Gigue, erweitern oft eingeschobene Doubles[3]). Erstaunlicherweise haben seine oft geradezu entzückenden Stücke auf die erste Drucklegung (1690 in Mainz) solange warten müssen, bis erst ein J. K. F. Fischer die Zeitgenossenschaft genügend zu ihrem Verständnis vorbereitet hatte — dann allerdings haben sie bis auf die großen Vollender Bach und Händel hin weite Wirkungen ausgeübt.

Ein fesselnder Klavierkomponist war auch der Wiener Hoforganist Alessandro Poglietti, der 1683 mit sechs seiner Kinder auf der Flucht vor den Türken ums Leben kam, nachdem er erst Jesuitenorganist, dann mährischer Großgrundbesitzer geworden war und es am Kaiserhof schließlich zu pfälzgräflichen Ehren gebracht hatte. Von seinen zwei Hauptwerken sind die handschriftlichen Ricercare als etwas altertümelnd weniger wichtig denn seine 1683 gedruckten Pièces pour le clavecin (ou l'Orgue), die in der Form italienischen, im Inhalt französischen Mustern viel verdanken[4]). Der Gemahlin Leopolds I. wird darin auf echt barocke Art gehuldigt: „23" Doubles bezeichnen ihr damaliges Alter, Charakterstückchen wie „Böhmisch Dudelsack, Bayrisch Schallmay, Hanacken Ehrentanz, Polnischer Sablschertz, Ungarische Geigen, Steyermärker Horn" deuten auf die Kronländer hin[5]). Ahmt er daneben Hennengackern und Nachtigallensang nach, so gefiel sich sein Gevatter J. K. Kerll, von dessen mindestens vier Klaviersuiten leider nur die Anfänge erhalten sind, zumal in Kuckuckspäßen[5]). Seine Wiener Klavierkollegen F. T. Richter und G. Reutter d. Ä.[6]) zeigen sich ebenfalls als liebenswerte Kleinmeister, denen gleichermaßen G. Moffat sen. stilistisch nicht fern steht.

---

[1]) Adler hat geschickt zerstreute Einzelsätze zu noch weiteren Folgen geordnet.

[2]) Ihn aber mit Ambros den „ersten Salonkomponisten" zu nennen, hat schon Seiffert als irreführend abgelehnt. Ambros kam wohl über die Gedankenverbindung des Froberger eigentümlichen Rubato auf die Zusammenstellung mit dessen Spezialmeister Chopin.

[3]) Verzierende Auflösung der Melodienoten in halbe Werte.

[4]) Neudruck von H. Botstiber (DTÖ. XIII 2); zu seinem romantischen Lebenslauf A. Koczirz in Adlers Studien IV.

[5]) Neudruck seines Kuckuckkapriccios in W. Niemanns Alten Meistern.

[6]) DTÖ. XIII 2, wovon aber mehrere Hauptstücke dem N. A. Strungk zukommen (vgl. oben S. 55).

Auch fürs Klavier hat der vorübergehend in Wien beamtete Nürnberger Organist Johann Pachelbel Wesentliches geleistet[1]), so in seinen Jugendsuiten[2]) durch Erweiterung des Quintenzirkels auf 17 Tonarten, wobei der Baß noch den Gedankenzusammenhang der beiden ersten Sätze wahrt und die Sarabande bereits dem Menuet nahekommt, besonders aber in den Variationen seines Hexachordum Apollinis von 1699, die mit großer Spielfreudigkeit zweiteilige Arien verändern oder über bleibendem Ciaconen-Grund fantasieren; auch kunstreiche Fugen von kammermusikalischer Prägung begegnen. Ein anderer Nürnberger, des Weißenfelsers jüngerer Bruder Johann Krieger (1651—1735), der nach Bayreuther und Greizer Hofstellungen seit 1681 als Zittauer Stadtmusikdirektor und Organist zu Ansehen kam, konnte sich zwar mit der bürgerlichen Wohlbehäbigkeit seiner einst weitverbreiteten Klavierwerke[3]) auf die Dauer nicht neben J. K. F. Fischer und J. Kuhnau behaupten, doch lobte ihn noch Mattheson wegen seiner meisterlichen Doppelfugen, und Händel führte seine Arbeiten sogar mit sich nach England hinüber.

Der tiefsinnige Harmoniker Joh. Kasp. Ferd. Fischer[4]) (1650—1746), der 1696 bis 1716 markgräflich badischer Kapellmeister zu Schlackenwerth (Böhmen), dann zu Baden-Baden war, hat die Klaviersuite wesentlich über Froberger hinausgeführt, da er unter Anlehnung an Lullis Balletmusiken den bis dahin ziemlich schematischen Grundriß mannigfach belebte — seine vier Suitenwerke Pieces de clavecin (1696), „Musikalisches Blumenbüschlein" (1699), der um 1730 erschienene „Blumenstrauß" und der „Parnassus" von 1738 gehören zum Schönsten und Fesselndsten der vorbachschen Literatur[5]) und sollten gerade zur Vorbereitung des Bach-

[1]) Vgl. vorher S. 50 u. 113. Auswahl seiner Magnificatfugen auch bei W. Niemann.

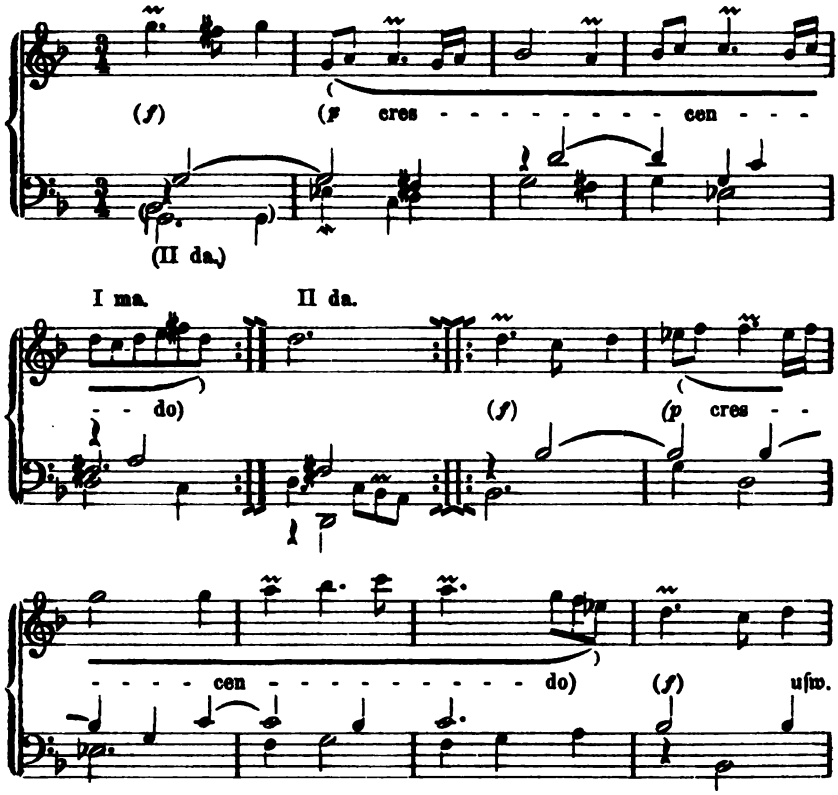
[2]) Handschrift Berlin Z 35 von 1683. Zwei empfindungsvolle Sätze daraus in Riemanns Beispielsammlung Nr. 109. Die Suiten und das Hexachordum neugedr. v. Sandberger und Seiffert als DTB. IV. 1.

[3]) „Sechs musikalische Partien, auf einem Spinett oder Clavicordio zu spielen, nach einer arieusen Manier aufgesetzt" (1697) und „Anmutige Klavierübung von Ricercaren, Praeludien und Fugen" (1699), Neudruck von Seiffert in DTB. XVIII. Seine Liedereinlagen zu den Theaterstücken des Zittauer Rectors Chr. Weise erschienen 1684 als „Musikalische Ergetzlichkeit".

[4]) Vgl. oben S. 52 u. 114. Neudruck sämtlicher Klavierwerke v. E. v. Werra. Ein harmonisch herrliches Praeludium als Schlußnummer der Leichtentrittschen Hausmusik und bei W. Niemann, die ganze 7. Suite von mir abgedruckt als Musikbeilage des „Türmer" 1921, einzelne Sätze im „Kunstwart" Jg. 18 und 23.

[5]) Manches orgelmäßige, zumal in den die Suiten eröffnenden Praeludien, steht dazwischen.

studiums dem Klavierunterricht in vollem Umfang wieder dienstbar gemacht werden. Wie geistreich Fischer seine Stücke aufbaut, zeige nachstehendes, völlig fünftaktig durchgeführte Menuett aus der 7. Suite von op. 1:



Fischers bedeutendster norddeutscher Widerpart war Joh. Kuhnau[1]), der Schöpfer der Klaviersonate, deren ersten Belegen von 1692 vier Jahre später weitere als „Frische Klavierfrüchte" folgten; die Suiten seiner „Klavierübung" von 1689/92 bekunden ebenso wie die „Biblischen Historien" (1700) durch mehrmalige Neuauflagen ihre einst allgemeine Beliebtheit. Einen „galanten" Einschlag gibt das fast überreichliche Zierwerk der „Manieren", die Kuhnau niedlich „den Zucker" nennt, „der die Frucht versüßet". Der Bau seiner Sonaten ist sehr vielfältig, als Hauptgedanke schimmert die italienische Satzfolge schnell — langsam — schnell durch,

[1]) Vgl. oben S. 77 ff. Neudruck seiner Klavierwerke als DTD. IV (Pässler). Sein Klaviersatz ist nicht immer fehlerfrei, doch betont sein Schüler Heinichen wie die andern alten Generalbaßlehrer, es komme nur auf kontrapunktisch untadlige Führung der Außen-, nicht auch der Füllstimmen an.

die aber durch Ciaconen, Fugen, Tänze und venezianischen Zeitmaßunterbrechungen bunt erweitert wird. Die größte Aufmerksamkeit gebührt den sechs Programmsonaten über Stoffe der Heiligen Schrift nicht nur wegen ihrer Fortwirkung noch über Bach und Händel hinaus, sondern auch ob ihrer Bildhaftigkeit und heitern Einfalt an sich. Seit Froberger und Kerll waren ja programmatische Vorwürfe der deutschen Klavierliteratur nicht fremd — sogar der ernste Buxtehude hatte nach Anregung eines Dresdener Hofballets in heute verschollenen Klaviersuiten „die Natur und Eigenschaften der sieben Planeten abgebildet". Am bekanntesten ist Kuhnaus „Historia von David und Goliath" geworden, die er, wie einst die Meistersinger mit verschnörkelten Reimstrophen, so nun hauptsächlich mit Suitenelementen nachzugestalten versucht. „Goliaths Prahlen" wirkt als Präludium oder Tokkata, Furcht und Gebet der Juden antworten lyrisch, „Davids Zuversicht" malt ein Menuet, höchst drollig vollzieht sich der Zweikampf, in sausender Passage durchfährt der Kieselstein die Luft und fällt den Riesen:

(Die Schleuder)

(Der Riese stürzt zusammen)

tr

[1]) Abgedruckt nebst einer Suite in W. Niemanns Alten Meistern. Neudruck des „geheilten Hiskias" durch H. Roth in den Musikalischen Stundenbüchern (mit Bachs Capriccio).

Es folgt die Flucht (fuga!) der Philister, und das Ganze klingt mit einem Freudentanz der siegreichen Juden fröhlich aus. Auch „der von David vermittelst der Musik curirte Saul" erweitert die Ausdrucksmöglichkeiten der Klaviersprache; im weitausgesponnenen Eröffnungssatz malen Quintenparallelen und seltsame Ausweichungen des Königs Zerrüttung, Davids heilsames Lied ist eine schöngeformte Aria, das Finale verdeutlicht „Sauls ruhiges und zufriedenes Gemüt". Die Historie vom „todkranken und wieder geheilten Hiskias" verwendet oratorienhaft jene Haßlersche Choralweise, zu der im ersten Satz gewissermaßen der Text „Wenn ich einmal soll scheiden", im letzten der des Zutrauensliedes „Befiehl du deine Wege" ergänzt werden muß.

Georg Böhm in Lüneburg (und nicht, wie früher im Anschluß an Mattheson gern behauptet wurde: Pachelbel) scheint bedeutsamerweise erstmals der Klaviersuite die französische Ouvertüre vorangestellt[1]), sich also als Haupt der „deutschen Klavierlullisten" betätigt zu haben; leider sind seine hochgerühmten Partiten bis auf ein geniales, düster humorvolles Presto in Riemanns Alten Meistern noch nicht allgemein wieder zugänglich gemacht[2]). Von Christian Ritter liegen zwei ausgezeichnete Klaviersuiten in dem Klavierbuch des Andreas Bach und der Möllerschen Handschrift vor, die zweite auf den Tod Karls XI. von Schweden geschrieben[3]), die 1903 von Buchmayer in Lüneburger Tabulaturen entdeckten je fünf Klaviertokkaten, -kanzonen und -suiten des Hamburgers Matthias Weckmann sollen nach Riemann[4]) sogar das Bedeutendste für das Instrument vor Bach darstellen — leider läßt die Herausgabe noch immer auf sich warten. Damit wäre die Geschichte der deutschen Klavierliteratur in den wesentlichsten Zügen bis an Bachs und Händels Schaffenszeit herangeführt.

Die deutsche Lautenkunst, die im Reformationszeitalter eigentlich mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen war, erlebte seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Aufwärtsbewegung in virtuoser wie tonsetzerischer Hinsicht. Von den zahlreichen deutschen Lautenisten, die W. C. Printz für den Beginn der Barockzeit namhaft macht, sind der Florentiner Michelangelo Galilei (Libro d'intavolatura di liuto, München 1620), der Thorner Matthaeus Reymann

[1]) Weitzmann-Seiffert S. 258.

[2]) Vergl. R. Buchmayer im Bachjb. 1908 und W. Wolffheim ebenda 1912.

[3]) R. Buchmayer in der Riemannfestschrift 1909 S. 359 ff., W. Wolfheim im Bachjb. 1912 S. 56.

[4]) Musiklexikon [9] S. 1295.

(dessen Cythara sacra, Cöln 1613, sämtliche Lobwasserschen Psalmweisen samt den landgr. kasselschen Ergänzungen variiert) und Elias Mertel (Hortulus musicalis, Straßburg 1615) durch umfängliche Druckwerke bekannt geworden, andere in Deutschland viel gespielte Ausländer wie J. Dowland und einige Italiener findet man zumal in G. L. Fuhrmanns Testudo gallo-germanica (Nürnberg 1615) und im „Schatzkästlein" des J. D. Mylius[1]) (Frankfurt a. M. 1612) vertreten.

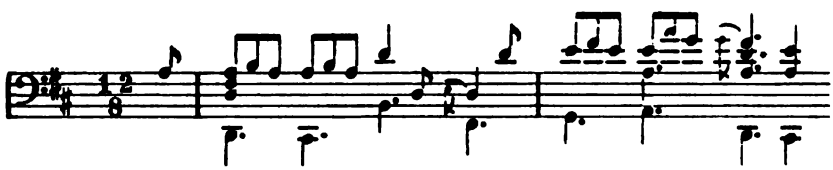
Sie alle bieten noch keine fertigen Suiten, sondern nach Gattungen gebündelte Einzelsätze zu beliebiger eigner Aneinanderkettung. J. G. Kapsberger, den Printz als den ersten Theorbisten feiert, benutzte für seine anscheinend selbstgestochenen Arie passeggiate (1612) neben dem bezifferten Spinettbaß den intavolierten Chitarrone als Continuo, fällt aber für Deutschland kaum ins Gewicht. Als führender norddeutscher Lautenmeister ist Esaias Reußner d. J. (1636—79) aus dem schlesischen Löwenberg zu betrachten[2]), der nach französisch beeinflußten Ausbildungsjahren beim polnischen Grafen Radziwil herzoglicher Hoflautenist in Liegnitz und Brieg wurde und von 1671 bis zu seinem Tode Kammervirtuos des Großen Kurfürsten war. Dazwischen liegen kurze Aufenthalte in Danzig, Breslau und Wien, wo er am Kaiserhof Aufsehen erregte. Zwei stattliche Suitenwerke für die Laute haben sich nur noch im Streicherarrangement seines Brieger Kapellgenossen J. G. Stanley, eines der letzten „englischen Geiger" in Deutschland, zu Upsala erhalten. Mit seinen „100 geistlichen Melodien evangelischer Lieder" (Berlin 1678), die er (ähnlich dem „Musikalischen Lustgarten" von 1645 seines gleichnamigen Vaters und Lehrers) nach Crügers Praxis pietatis melica schlicht für die Hausmusik auf der Laute absetzte, lieferte Reusner ein lutherscheres Gegenstück zu M. Reymann; die bei jenem vorhandenen Variationen und Doubles hat auch er komponiert, aber zur Kostenersparnis nicht mit abdrucken lassen. Mit den Deliciae testudinis (1667) und seinen 30 „Neuen Lautenfrüchten" von 1676 tritt er lautenistisch den Frobergerschen Klaviersuiten ziemlich gleichwertig zur Seite. Gleich jenem von D. Gaultier beeinflußt, stellt er denselben viersätzigen Grundriß auf, den er gelegentlich durch Einschübe sowie Voraussstellung eines nicht tanzmäßigen Kopfsatzes oder eine angehängte Passacaglia bereichert. Riemann hat erstlich auf die Klangfülle seines

[1]) Über ihre Zugehörigkeit zu den verschiedenen Tabulaturschriften vergl. Bd. 1 S. 427.

[2]) Über seine Lebensumstände berichtete W. Gurlitt in Sbd. IMG. XIV 49 ff. Münnich in der Liliencronfestschr. 1910 S. 173. Ein wertvolles Praeludium übertrug Riemann in Sbd. IMG. VI und als Nr. 104 seiner Musikgesch. in Beispielen.

Satzes hingewiesen, der die Laute damals zur vollwertigen Nebenbuhlerin der Tasteninstrumente erhob und noch heute die unmittelbare Übertragung aufs Klavier gestattet.

Über das gleichzeitige Wiener und Prager Lautenspiel unterrichtet Koczirz mit DTÖ. XXV 2[1]); die besten Tonsetzer waren hier meist Liebhaber aus Beamten- und Adelskreisen, wie Graf Logi (Losy von Losintal), über dessen Sonderlingswesen als alter Herr in Prag noch Kuhnau und Stölzel bei Mattheson Lustiges berichten. Eine Courante extraordinaire und eine Gigue mit dem an pathetische Sizilianen der Neapler Oper erinnernden Beginn erweisen ihn als feinen Musiker:



Auch ein J. Theod. Herold (1702) zeigt in französischen Suiten frische Einfälle[2]). Bemerkenswert als Keim zur anfänglichen Schreibweise der späteren, empfindsamen Klavier-Violinsonate erscheint die bloß oktavverdoppelnde Begleitverwendung der Geige über den „Lautenkonzerten" und -partien der „Allertreuesten Freindin" (Wien 1701) des Barons W. L. Radolt; in einer „Contrapartie" läßt er die eine Laute oberhalb durch die Violine, die andere unterhalb vom Streichbaß stützen, was allerliebst geklungen haben mag. Die handschriftlichen Sammlungen des musikbegeisterten Grafen Lobkowitz in Raudnitz haben auch ein reiches Erbe von Suiten und Lautenkonzerten des berühmten Jacques de Saint Luc auf uns gebracht, der aus der Bestallung bei Ludwig XIV. nach kurzem Aufenthalt am Berliner Hof in die Wiener Dienste des Prinzen Eugen von Savoyen übertrat[3]). Saint Lucs Arbeiten sind nicht nur von musikalischem Wert, sondern spiegeln auch durch eine Fülle höfischer Programmandeutungen reizend die geschichtliche Umwelt etwa des R. Straußschen „Rosenkavaliers".

---

[1]) Biographische Ergänzungen in Adlers Studien V (1918).

[2]) So zumal a. a. O. S. 48 eine famose Bourrée und ein stimmungsvolles Echostück.

[3]) Es mag dem großen Feldherrn ein besonderer Spaß gewesen sein, dem verhaßten Sonnenkönig diesen glänzenden Kammervirtuosen abgejagt zu haben — weniger mag er es gebilligt haben, daß sein Hausbediensteter 1702 der eben gekrönten Preußenkönigin mit einer reizenden C-moll Sarabande zum selbstverliehenen Standeswechsel gratulierte, den er bekanntlich mit großem Mißtrauen betrachtet hat (DTÖ. XXV 2 S. 61). Ein Air „Jupitre tenant son foudre" bei Tappert, Tabulaturen S. 114.

Bald danach benutzte J. S. Bach die Laute nicht nur in der Trauerode auf Königin Eberhardine und in dem nachkomponierten Arioso „Betrachte meine Seel" der Johannispassion, sondern bedachte sie auch mit zwei schönen Solowerken von erheblicher Schwierigkeit[1]). J. J. Fux, Ag. Steffani, D. Heinichen widmeten ihr in Opern oder Kantaten glänzende Soli[2]). Eine abschätzige Bemerkung in Mattheſons „Neueröffnetem Orchester" gegen das Instrument, das kürzlich noch B. Brockes zu einem hübschen Lobgedicht begeistert hatte[3]), rief den Lautenisten Ernst Gottlieb Baronius (1696—1760) zu einer lebendigen Abwehr (Untersuchung des Instruments der Lauten, Nürnberg 1727) auf den Plan[4]), in welcher der Rheinsberger und Berliner Kammertheorbist Friedrichs d. Gr. die Hauptpfleger dieser Kunst dankenswert, wenn auch nicht immer ganz verläßlich, mustert. Daß die Geschichte der Laute rasch ihrem Ende zueilte, zeigt das spielerische Ausarten in viele Nebentypen: Tappert bringt Tabulatursätze für sechzehnsaitige Angelica, mit der z. B. auch J. Kremberg 1689 in Dresden seine Lieder begleitet hat, oder eine Suite des Prinzen Anton von Sachsen für den neapolitanischen Colazione[5]), andere ausgefallene Griffzeichenschriften für Zupfinstrumente bietet J. Wolfs Notationskunde; aber auch die uralte deutsche Tabulatur lebte noch, ich kann sie spätestens im „Hofmeister" von R. M. Lenz (1774) nachweisen[6]). Späte Lautenisten wie Ad. Falkenhagen am Weißenfelser Hof (1697—1761) und Joh. Ulr. Haffner zogen sich immer mehr aufs Klavier zurück. Aber noch von den Liedern des Sperontes und den Berliner Vertonungen Gellert'scher Oden begegnen Lautenarrangements[7]). Von dem tüchtigen Virtuosen David Kellner möge man bei Tappert eine beachtenswerte Chaconne

[1]) Eine E-moll Suite und ein einzelnes Präludium in Bd. 45 der Ges. Ausg., praktischer Neudr. 1921 von Fritz Jöde (Zwißler, Wolfenbüttel); auch Dr. Wunderlich in NZfM. Jg. 87 S. 282 ff. Eine Gigue bei Tappert a. a. O. S. 120 ff, der sogar noch andere Klavierwerke Bachs wegen ihrer tiefen Lage für die Laute beansprucht („Die redenden Künste" VI 1901). Sogar die G-moll Fuge für Violine allein und die Suite für skordiertes Violincell begegnen in Lautentabulatur (Schweitzer, Bach S. 319).

[2]) Ein Fuxsches Beispiel in Gesangsschrift für den berühmten Wiener Hoflautenisten Francesco Conti in DTÖ. XVII S. XXIV.

[3]) Abgedr. in Reißmanns Gesch. d. dt. Musik [2] S. 360.

[4]) Ausführliche Kritik in Marpurgs Beiträgen II 65 ff., Biographie ebenda I 544.

[5]) Französisch Colichon, bei Pater Abraham a S. Clara Galeschan, so auch in Keisers Opernpartituren.

[6]) Der Musikus Rehaar ruft seinem Lautenschüler Fritz v. Berg zu: „Nein, nein, das dritte Chor war's — k, k — so!"

[7]) E. Buhle in DTD. 35/36 S. XXII.

von 1747 nachschlagen. Der letzte Vertreter der alten Kunst, von dem ebenda Lautenvariationen über Mozarts Champagnerlied (um 1789) und ein hübsches Porträt aus dem Jahre 1812 verglichen werden können, war der kurfürstlich Mainzische Kammermusikus Christian Gottlieb Scheidler. Über die heute wieder aufblühende Lauten- und Guitarrenkunst wird an ihrem Ort noch zu sprechen sein.

2. Kapitel: Chor- und Sololied mit Generalbaß

Wenn irgend eine musikalische Gattung, so hat das deutsche Lied den Ruhm unserer Tonkunst über die Erde getragen. Nach der hohen Blüte des Volks- und Kunstliedes im deutschen Mittelalter sollte man meinen, die Erfindung der Generalbaßmonodie in Italien hätte bei uns sogleich einen neuen Liederfrühling wecken müssen. Doch vergegenwärtige man sich, daß der allgemeine Kulturverlauf gerade damals unsern weltlichen Volksgesang beinahe auslöschte — ein Stück wie der „Prinz Eugen" steht fast allein —, und die Vokalkunst der Gebildeten, in denen ein starker Hang zur Geselligkeit lebte, noch von den fruchtbaren, keineswegs schon erschöpften Formen der Villanelle und des Madrigals beherrscht war. Zwar drängte auch uns die Allgemeinentwicklung z. B. des evangelischen Chorals auf die harmonisch begleitete Sopranmelodie hin, doch wirkte gerade dessen Umgestaltung seit Osiander auch wieder als Ventil gegen eine allzu schroffe Abwendung vom Kontrapunkt, dem der angeborene Sinn der Deutschen zuneigte. Das Chorlied hatte überdies soeben erst durch den europäischen Erfolg der tanzartigen Falala-Canzonetten eines Vecchi und Gastoldi neue Kraftzufuhr erhalten. So kam es, daß fast während des ganzen 17. Jahrhunderts das Sololied nur als bescheidenere Spielart von Continuovillanelle und Generalbaßmadrigal betrachtet werden konnte[1]).

[1]) Daher auch die regelmäßige Entschuldigung der Monodiker, z. B. H. Alberts im 1. Teil seiner Arien (1638): „Ich bitte aber, man wolle nicht dafür halten, daß ich mit meinen Melodien gedächte große Kunst an den Tag zu geben, sintemalen mir hierin Unrecht geschehen würde, und halte ich [dafür], daß vielleicht ein jeder, der etwas singen kann, leichtlich eine Melodey oder Weise, die nachmals durch Gewohnheit gut scheinen würde, zuwege bringen sollte." Den Entwicklungsgang bezeichnen deutlich etwa die drei Hauptdruckwerke des Rostocker Kantors Daniel Friederici: sein „Erstes und anderes Sträußlein" (1617) enthält drei- bis fünfstimmige Studentenvillanellen, deren reiner a capella-Stil noch durchaus die Haßlerzeit spiegelt. Das Sertum musicale (4. Aufl. 1625/29) ist zwar auch noch ohne Continuo gedruckt, verrät aber durch den Untertitel „Newe liebliche Concerten", daß diese Strophenliedlein, die trotz geistlicher

Das Akkordinstrument fesselte die Liedersänger ans Zimmer und setzte einen höhergebildeten, nämlich der Harmonik kundigen, Instrumentalisten als Mittelpunkt des Musizierens voraus, das Lied hob sich daher aus dem übermütigen Kreis wüster Zecher in die stilleren Räume des Bürgerhauses, wo auch das „anmutvolle Frauenzimmer" zuhören wollte, dessen Ohren freilich damals noch weit Derberes zugemutet wurde als schon bald danach. Den mit diesem Ortswechsel verbundenen Verlust an Frische und knotigem Humor machte die Akustik der intimen Wohnstube durch neue Klangfeinheiten wett, und die Harmoniestütze ermöglichte ungewohnte Beweglichkeit und Kühnheit der Melodieführung. Die bald beanspruchte Mitwirkung selbständiger Instrumente setzte zudem der Stimmungsschilderung und dem dramatischen Sinn neue Ziele, so daß dem geistlichen Konzert ein weltlicher Schößling in wohltätiger Zusammendrängung auf die Strophenform zur Seite trat.

Unter den Meistern des mehrstimmigen Generalbaßliedes hat zumal Joh. Hermann Schein edelste Melodik mit harmonisch gebundenem Kontrapunkt zu vereinen gewußt[1]). 1586 im erzgebirgischen Grünhain geboren, kam er früh verwaist als Kapellknabe zu Rogier Michael nach Dresden, wurde nach dem Stimmwechsel Alumnus in Schulpforta, 1607 mit kurfürstlichem Kantoreistipendium stud. jur. in Leipzig. Sein fünfstimmiges „Venuskränzlein" (1609) trägt mit 17 a capella-Liedern und acht Instrumentalstücken, meist Tänzen, Wertvolles zur Nachfolge des Haßlerschen Lustgartens bei. 1613 wurde Schein Hauslehrer beim Herrn von Wolffersdorf in Weißenfels, zwei Jahre später auf dessen Empfehlung Hofkapellmeister zu Weimar, wo er sich mit der von ihm oft akrostichisch angesungenen Sidonia vermählte. Das in dieser Zeit geschriebene Cymbalum Sionium[2]) trug ihm schon im folgenden Jahr die Leipziger Amtsnachfolge des Seth Calvisius ein, und weil der Herzog ihn ziehen ließ, widmete er ihm dankbar sein Banchetto musicale (Suiten, 1617); im Jahr dar-

Texte ebenso unterhalten sollten wie Scheins Studentenmusik, mit improvisiertem Generalbaß gedacht waren. Die „amorosischen Liedlein" zu fünf bis sechs Stimmen seiner Amores musicales von 1633 endlich zeigen ausgedruckten, bezifferten Fundamentalpart. Drei Stücke von ihm im Kaiserldb. f. g. Ch.

[1]) Noch nach 80 Jahren berichtet W. C. Printz: „Er ist vornehmlich fürtrefflich gewesen in dem Stylo madrigalesco, in welchem er keinem Italiener, vielweniger einem andern etwas nachgeben dürfen. Seine Villanellen seyn vor der Zeit sehr hoch geachtet worden, und hat er die Texte dazu selbst gedichtet". Lebensbeschreibung von A. Prüfer 1895; ders., Schein u. d. dt. Lied (Beiheft der JMG. II 7); Gesamtausg. von dems. (auch f. d. prakt. Gebr.) bei Breitkopf & Härtel, bisher 7 Bde.

[2]) Siehe oben S. 71.

auf folgten die Konzerte der Opella nova samt dem „Israelsbrünnlein“ [1]). Uns kümmern hier die entzückenden, selbstgedichteten Generalbaßvillanellen seiner Musica boscareccia („Waldliederlein“, 1621) [2]), in denen sich die volle Galanterie barocker Schäferei in Leipzig-Arkadien auftut: in Sekunden trippelt Fillis, in Nonen und Septimen tapst „der gute Coridon“ ergötzlich hinterdrein (I 7), was zu recht herben Harmoniefolgen führt. Apoll schlägt den Musen „die Batutt“, Myrtillo spaziert mit seiner „hertzlieben Schäferin Delia“ durchs Rosental, Cupido erscheint in tausend Verkleidungen, einmal sogar (erzgebirgische Jugenderinnerung) als Steiger, der die Herzen mit seinem Grubenlichtlein entflammt. Ein Muster Scheinscher Tonsetzkunst in sorgsamer dynamischer Abschattung ist II 12, wo trotz bloßer Dreistimmigkeit $\frac{4}{3}$ und $\frac{6}{5}$ Akkordfolgen zauberhafte Klangwirkungen erzielen. Den gewaltigen Erfolg der Sammlung, die wieder in den Mittelpunkt heutiger Hausmusik rücken sollte, zeigt eine noch nach Jahrzehnten erschienene geistliche Umdichtung; auf den Titel spielen u. a. Kindermanns „Felder- und Wälderfreund“ sowie Schops „Flüchtige Feldrosen“ an; 1636 dichtete Paul Fleming, der fünf Jahre lang Scheins Schüler gewesen, in fernen Reval: „Wir tönen nach dem besten / ein Waldlied aus dem Schein, / und sein ‚Studentenschmaus‘ / muß ganz von vornen an / gesungen werden aus“. Die letztgenannte Sammlung von nur fünf Stücken zeigt schon im Titel die Bestimmung für den akademischen Nachwuchs, der sich überhaupt alsbald zum sachkundigen, oft selbstschöpferischen Beschützer des Generalbaßliedes bis ins 18. Jahrhundert hinein (Rathgebers Augsburgisches Tafelkonfekt) aufgeworfen hat, während die Hofkreise mehr die weltliche Solokantate italienischer Richtung geschätzt haben.

Mit den Diletti pastorali („Hirtenlust“, 1624) hat Schein dann das unvergängliche Muster des deutschen Continuomadrigals aufgestellt und hierhin, dem prunkvolleren Rahmen gemäß, die bis dahin bei uns nur geistlich verwendeten [3]) Reizmittel affektvoller Chromatik übertragen, während die Form gewöhnlich dem Grundriß „schnell — langsam — schnell“ folgt. Wie hold wirkt etwa ein Mittelsatz gleich diesem [4]):

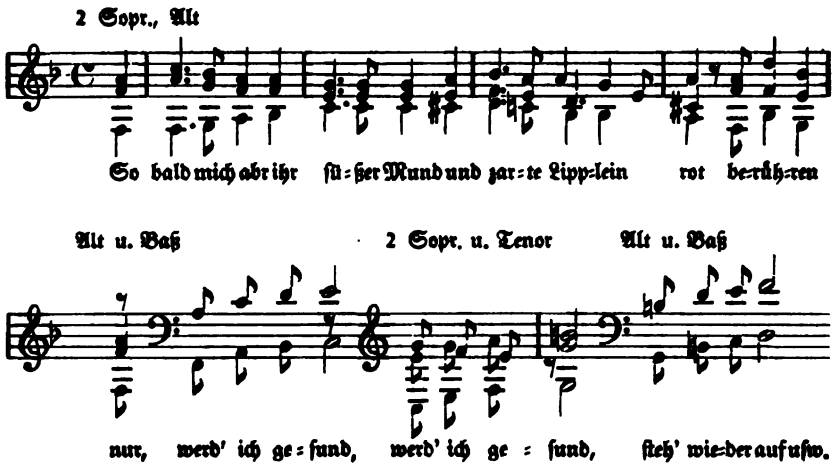
---

[1]) Prüfers Biographie S. 54.

[2]) Zwei Stücke neubearb. als Musikbeilagen im Jg. 14 des Kunstwarts, fünf Nummern im Kaiserliederbuch f. gem. Ch.

[3]) Kroyer, Die Anfänge der Chromatik (Beiheft JMG. I 4) S. 145.

[4]) Neuausg. III S. 32, auch im Kaiserldb. f. g. Chor Nr. 353.



Ein Meisterwurf und das Geschwisterstück hierzu ist Nr. 6 (für fünf Stimmen), das in solistisch durchbrochenem Satz die Worte „Die Vöglein singen, die Tierlein springen" leicht hinwirft, bei „Wenn Filli kommt gegangen" zu sanftem legato übergeht und nun auf breitester g-moll-Fläche in venezianisch wechselndem Helldunkel alle Hirtenchöre einander zujauchzen läßt „O viva Filli tugendreich". Gleichwertig ist die fünfstimmige Seesturmschilderung „Mein Schifflein lief im wilden Meer", bis das „Göttlein blind" den prachtvollen Tumult beruhigt und den Nachen (vermutlich eines Bräutigams) in sichern Port geleitet.

Scheins Cantionale von 1627[1]) wurde bereits sein Schwanengesang, denn seit 1618 plagten den liebenswerten, bescheidenen Meister, dessen schwache Stimme weder den kriegsverwilderten Thomanern noch den geldgierigen Gymnasialkollegen hatte wehren können, Schwindsucht, Skorbut und Lendenstein, wogegen mehrere Karlsbader Reisen nichts helfen wollten, so daß er 1630 im 45. Lebensjahr dahinging. Daß Selle und Albert unter ihm in Leipzig die entscheidenden Studentenjahre verlebt haben, stempelt ihn doppelt zum Ausgangspunkt des deutschen Generalbaßliedes.

Leider fehlt noch eine geschlossene Geschichte des deutschen Continuochorliedes, so daß sich der Entwicklungsverlauf dieser Gattung nur erst behelfsmäßig zeichnen läßt. Zudem scheint über den betreffenden Notenbeständen ein besonderer Unstern gewaltet zu haben: von T. Michael z. B. wissen wir nur noch aus einer Printzschen Bemerkung, daß er „1637

[1]) Siehe oben S. 38.

fürnemlich in stylo madrigalesco[1]) glückselig gewesen", von K. Briegels „Musikalischem Tafelkonfekt" (1672) kennen wir den Inhalt[2]) bloß noch aus Tenor und 1. Violine; er scheint den (allerdings unbegleiteten) weltlichen Dialogen des Capricornus zu drei bis vier Stimmen (Jäger, Falkner, Fischer, Soldat und drei Juden)[3]) nachgebildet zu sein. Von Boxhorns Vetter und Schüler zu Preßburg und Stuttgart, Strattner, der als früher Kantatenkomponist interessant ist, sind erst neuestens wenigstens die Titel einschlägiger Stücke bekannt geworden[4]). Auch von J. M. Ruberts zwei- bis dreistimmigen weltlichen Arien mit Streicherritornellen (Stralsund 1647), die schon Mattheson geschichtlich fesselten (Ehrenpforte S. 296), sind nicht mehr alle Stimmbücher vorhanden, Sebastian Knüpfers „Lustige Madrigalien und Kanzonetten" (Leipzig 1663) scheinen überhaupt verschollen[5]). So bleiben H. Alberts Arien trotz ihres starken Solobestandes noch das Hauptwerk auch des Ensemblelieds und sollen an ihrem Platz besprochen werden. Daß die Stoffe und Texte dem Chor- wie dem Sololied wesentlich gemeinsam waren, zeigt etwa Joh. Stadens schöner Dialog für je vierstimmigen Männer- und Frauenchor „Ich bitt euch Jungfrewelein" (DTB. VIII 1 S. 88), der ungefähr das Gleiche bietet wie wenig später H. Alberts wundersames Duett zwischen Jungfrau und Rosenstock.

Das Sololied[6]), dem bald auch der deutsche Barockroman mit seinen lyrischen Einlagen eine wichtige Zufluchtsstätte bieten sollte, nahm seinen Ausgang vom Brano delle Nuove Musiche (Florenz 1601) jenes Giulio Caccini, der als Sänger und Komponist bei der Florentiner Opernreform eifrig mitgewirkt hatte. Dies Druckwerk, das in der Mehrzahl koloraturbeladene weltliche Solokantaten und nur ausnahmsweise schlichte Lieder enthält, hatte, obwohl es nicht wie Viadanas gleichaltrige Kirchenkonzerte in Deutschland nachgedruckt worden ist, allerlei deutsche Nach-

[1]) J. A. Herbsts fünf- bis sechsstimmige deutsche Madrigale Theatrum amoris (1613) haben noch keinen Generalbaß.

[2]) „Der Hofleute Gesang", Jägerlied, „Epikurerlied" usw., z. T. recht schwierige, munter konzertierende Sachen (C. Valentin, Musikgeschichte v. Frankfurt a. M., S. 199).

[3]) H. Mersmanns Dissertation S. 20; von seiner „Tafelmusik" (1670/71) fehlen wichtige Parte.

[4]) Elisabeth Noack im Archiv III 450. Titel verschollener Chorlieder von H. Schütz (und Chr. Bernhard?) bei Aber, Musik unter den Wettinern S. 156, anonyme S. 158.

[5]) S. Th. Stadens vierstimmige „Seelenmusik" 1644 rechnet gleich manchem verwandten Werk zum geistlichen Hausgesang.

[6]) Vergl. auch H. Kretzschmars „Gesch. d. neueren dt. Liedes" I (Von Albert bis Zelter) 1911, von der ich mich aber möglichst unabhängig gehalten habe.

folger. Kapsbergers früher genannte Arie passeggiate zwar[1]) übten keinen Einfluß nördlich der Alpen, wohl aber ein gleichbetiteltes, ebenfalls von der Theorbe begleitetes Druckwerk des aus dem Brandenburgischen gebürtigen, sächsischen Kammermusikers Joh. Nauwach[2]) (Dresden 1623). Nur rund ein Drittel des Inhalts zeigt geschlossene Liedform, mit der er künstlerisch weit besser fährt als mit seinen eng der Cacciniſchen Solokantate folgenden „Madrigalen a voce sola col basso" über Texte aus dem Guarini und Rinuccini, wo er gehobenes Recitativ wie die Orgelkoloristen mit zwecklosen „Blumen" behängt, so daß er im Wettbewerb mit gleichaltrigen Italienern sehr den Kürzeren zieht. Daß Schütz, von dessen einst gepriesenen Liedern wenig mehr vorliegt[3]), trotzdem die Versuche seines Untergebenen begünstigt hat, zeigt sein Widmungsmadrigal zu Nauwachs op. 2, dem „Ersten Teil deutscher Villanellen" (1627), die mit besserem Gelingen aufs Tanzlied zurückgreifen (nur einzelne Monodien sind darunter)[4]), aber an schauderhaften Übertragungen italienischer Texte kranken.

Nicht viel Günstigeres vom Liedstandpunkt aus gilt von den deutschen „Arien und Kantaten" (Dresden 1638) eines anderen Schützschen Schülers, Kaspar Kittel[5]), an deren schönen, noch von Mendelssohn wiederbenutzten Texten nach einer vorgedruckten Empfehlung vielleicht Aug. Buchner beteiligt gewesen ist; auch sie sind stellenweis mit schwierigstem Ziergesang überladen, durch den Kittel allerdings die Kehlfertigkeit der sächsischen Hofkapellknaben fördern wollte. Immerhin ist er von Bedeutung als früher deutscher Vertreter der Solokantate, die er als strophischen Variationszyklus über rundläufigem Baß auffaßt, wofür er die damals hochbeliebten Ostinati der Romanesca und der Aria di Ruggiero bevorzugte[6]). Auch Kittel gibt einstimmige Lieder nur in fünf Fällen, sonst imitierende Duos, Terzette und Quartette.

Als erster wohl, der dem Liedcharakter voll gerecht wurde, ist der Vertoner von Fr. von Spees „Trutznachtigall" zu rühmen — vielleicht

[1]) Siehe oben S. 126.

[2]) Unicum der Staatsbibl. München, vgl. A. Einstein in Sbd. IMG. XIII 286 ff.

[3]) K. Lütge veröffentlichte in der Kretzschmarfestschr. 1918 S. 85 ein Schützsches Klaglied von 1623 auf den Tod der sächsischen Kurfürstin Sophie (Einblattdruck). Ph. Spitta rechnet Schütz auch einige Nummern in Nauwachs Villanellen zu; wie wertvoll seine verschollenen Lieder gewesen sein mögen, lassen die reizenden deutschen Liebesmadrigale im 15. Bd. der Spittaschen Gesamtausg. ermessen.

[4]) Hiervon eine „Abendklage" hg. in C. Bancks „Deutschem Liederkranz" (Breitkopf & Härtel um 1870).

[5]) Riemann, Hbd. II, 2 S. 348 ff. bietet vier umfängliche Notenbeispiele.

[6]) Einstein in Sbd. IMG. XIII 444 ff.

der Dichter selbst, der vor Alberts 1. Arienband gestorben ist (1635)[1]: Hier wird mit Glück auf den Stil der Volkslieder des Reformationsjahrhunderts zurückgegriffen, vielleicht bietet ein Teil von Spees Fassungen sogar nur halb geistliche Kontrafakturen solcher. Offenbar waren dies die Früchte planmäßiger Pflege des deutsch-katholischen Volksliedes seitens der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert[2].

Sehen wir von später zusammenhängend zu betrachtenden Hamburger Anfängen ab, so hat sich 1638 erstmals ein wirklicher Meister der Gattung im abseitigen Königsberg angenommen, Schützens leiblicher Vetter Heinrich Albert[3]. Er wurde 1604 im reußischen Lobenstein geboren, studierte seit 1622 bei seinem großen Verwandten in Dresden Musik, mußte sich aber bald auf elterlichen Wunsch dem Rechtsstudium in Leipzig zuwenden, wo er sich gleichwohl in Scheins Collegium musicum mitbetätigt haben wird. 1626 traf er gleichzeitig mit seinem Freunde und Textdicher Simon Dach in Königsberg ein, geriet aber nicht viel später als Begleiter einer holländischen Gesandtschaft in polnische Gefangenschaft (bis 1628), die ihn, trotz großer Beschwerden, zu mancher späteren Aria polonica künstlerisch angeregt zu haben scheint. 1630 erhielt er das Organistenamt am Königsberger Dom, das er (von einer Reise mit Schütz nach Kopenhagen abgesehen) bis zu seinem 1651 erfolgten Tode wahrgenommen hat. Obwohl er noch beim Kantor Stobaeus Kontrapunkt lernte, hat ihm die alte Kantorenfeindschaft gegen den neuen Stil[4]) viel Ungelegenheiten bereitet, bis die Wertschätzung seitens der Studenten auch die Bürgerschaft auf seine Seite brachte. Dabei ist Albert vom Chorlied innerlich nie ganz los-

[1]) Riemann berichtigt (Hdb. II 2 S. 528) Kretzschmars Lied I 114 dahin, daß auch schon die Erstausg. (Köln 1649) Melodien habe.

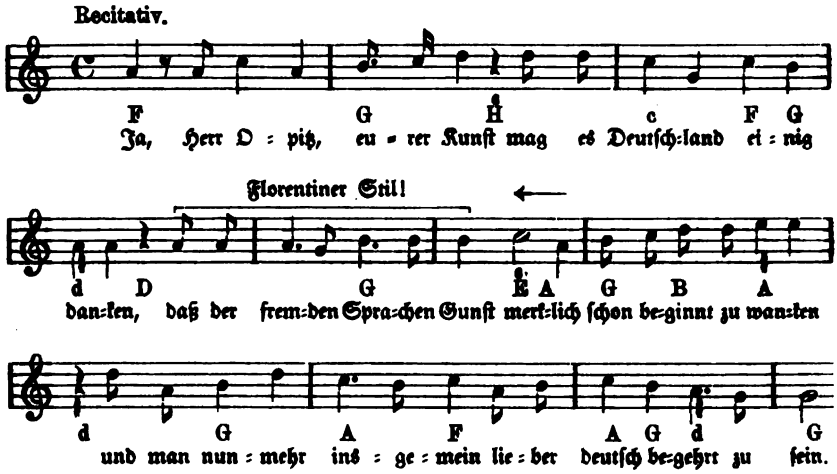
[2]) A. Schmitz-Bonn im Archiv III 439 und 444.

[3]) Neuausg. der Arien als DTD. 12/13 mit wertvoller Einl. Kretzschmars; E. Bernoullis Continuobearb. ist größtenteils abzulehnen, da sie zu langsame Zeitmaße voraussetzt. Riemanns Einschränkung der Bewertung Alberts als eines entschiedenen Monodisten (Kretzschmar) schießt aber doch weit übers Ziel mit der Behauptung (Musiklexikon [9] S. 16): „Von einem Wiederaufblühen des deutschen Liedes, das im 15. — 16. Jh. so herrliche Blüten getrieben, kann erst mehr als 100 Jahre nach Albert gesprochen werden.“ Was haben denn die Voigtländer Hammerschmidt, Dedekind, Ad. Krieger, J. W. Franck anders geschrieben, wenn nicht echte Lieder? Ein Albertsches Lied neugedr. bei H. Reimann, Das deutsche weltliche Lied I Nr. 25, drei in Riemanns Hdb. II, 2, S. 331 ff., sieben im Kaiserliederbuch f. gem. Chor.

[4]) Krabbe (J. Rist S. 58) zählt unter Rists musikalischen Beiträgern zum Liede sieben Organisten, drei Geiger und nur zwei Kantoren. Vergl. auch oben S. 23.

gekommen, denn seine acht Bände „Arien" (1638—50)[1]) räumen diesem nicht nur breiten Raum ein, sondern zeigen ihn in späteren Auflagen nach erwiesenem Erfolg des Unternehmens dem raumsparenden Sololied mehrfach abtrünnig durch Wiederherstellung der wiewohl im Druck teureren Chorfassung[2]). Nach eignem Geständnis hat er auch oft nur zur Papiererspamis sein eigentliches Ideal des durchkomponierten Liedes zugunsten knapp strophischer Gestaltung aufgegeben: selbständige Instrumentalritornelle (wie III 1, 7, 18 usw.) oder das kantatenhafte „Jesu, Quell gewünschter Freuden" (V 8) zeigen den geringstimmig konzertierenden Choralzyklus als sein Vorbild.

Öfters verwendet Albert das neue Opernrezitativ[3]), vor allem in der musterhaft deklamierten und harmonisch herben „letzten Rede einer sterbenden Jungfrau" (IV 4)[4]) oder dem Begrüßungsgesang für den „Boberschwan" 1638 (II 20):



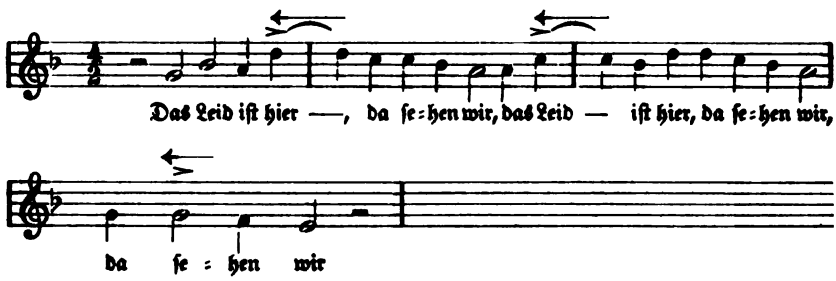
[1]) Ihren gewaltigen Publikumserfolg bezeugen Raubdrucke bis nach Kristiania hinauf und mehrfache Arrangements (so von Prose).

[2]) Ich hoffe gelegentlich eingehend aus rhythmisch toten Stellen vieler einstimmiger Gelegenheitsstücke von ihm nachweisen zu können, daß diese offenbar nur flüchtige oder ungeschickte Einziehungen ursprünglich polyphon-imitatorischer Freiluftfassungen darstellen, z. B. II 16, III 1 u. a. m. Auch zahlreiche andere Gebrauchsstücke, handschriftliche Kantaten, vor allem aber der liederspielartige Terzettzyklus seiner „Kürbishütte (deren freundschaftlich verbundene zwölf Mitglieder eine Begräbnissozietät bildeten), zeigen ihn als Polyphonisten alten deutschen Schlages.

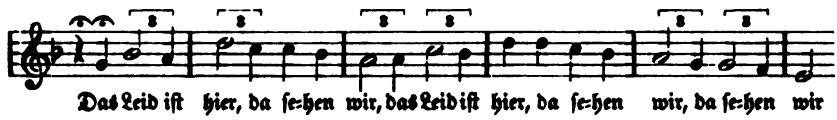
[3]) So in II 18 „O der rauhen Grausamkeit" mit Monteverdischen Ausdrucksmelismen und Terzsteigerungen oder I 15.

[4]) Einer der noch bis ins 19. Jh. begegnenden „Widerrufe", mit dem ein Sopranist vom Grab her gewissermaßen im Namen des Toten dem Gesang der Leidtragenden antwortet, hier leider durch geschmacklosen Text („Ich armer Madensack ... Ihr Freunde, haltet Mund und Nase zu, ich stink") gänzlich ungenießbar.

Daß Albert, der zugleich als Opernkomponist zu nennen sein wird, gelegentlich auch schon Oratorisches behandelt hat, zeigen das Tenorsolo mit Streichquintett IV 3 „Petrus redet alle armen Sünder an“ und eine „Magdalena“ (V 2), freilich noch in fünfstimmiger Motettform. Für tanzmäßige Continuokanzonetten verwendet er gern polnische und französische Weisen[1]). Von Alberts rhythmischer Schwierigkeit war schon die Rede[2]). Oft ist kaum zu entscheiden, ob pathetische Antezipationen wie die, alle Seiten des Textes nacheinander beleuchtende Deutung



oder die zu Triolen zusammenfassende, wiewohl gleiche Viertel durchzählende Lesung[3]) mehr dem Willen des Tonsetzers gerecht wird:



Am glücklichsten und am längstens bleibend ist Albert in seinen volksmäßigen Liedchen zu ein oder zwei Stimmen, so dem Liebesduett I 11 „Keine Nacht, kein Tag vergehet“ oder dem frisch derben „Wer fragt danach“, das an Wolkensteins Gasthauskanons anklingt. Reizend anmutig deklamiert ist das Gespräch Choridons mit seiner Galathea beim Haselnußsuchen (II 12), ebenso das zarte Echostück II 14 „Bist du von der Erden, Rosabella?“ Die schlichten Naturschilderungen IV 13—15 und das Vorjahrsgesänglein „Die Lust hat mich bezwungen“, die teils Dach, teils Albert selbst zum Dichter haben, stehen in ihrer schüchternen Lieblichkeit verheißungsvoll an der Schwelle des neuen Liedes, eine bald danach herrlich aufgegangene Saat. Kann seine Weise zum „Ännchen von Tharau“ sich auch noch nicht mit der Silcherschen messen, so sind

[1]) Vergl. das reizende fünfstimmige „Tanzlied der Polen“ III 22 „Junges Volk man rufet euch“ sowie III 23 „Was ist zu erreichen“.

[2]) Siehe oben S. 23 ff.

[3]) Leichtentritt, Hausmusik Nr. 12, führt in diesem Sinn mehrfach $\frac{3}{8}$ Takte ein.

das zweistimmige Herbstlied „Jetzund heben Wald und Feld" und der ergreifende Wechselgesang zwischen Jungfrau und Rosenstock über die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit[1]) von überzeitlicher Geltung.

Während Königsberg nach Alberts Hinscheiden bald wieder verstummte, gewann das norddeutsche Lied dauernde Heimstätten in Hamburg und in Sachsen. Thomas Selle aus Zörbig bei Bitterfeld[2]) brachte 1624, während seines Rektorates zu Heide und Wesselburen, mit den Deliciae pastorum Arcadiae zu drei Stimmen dem Chorlied seinen Zoll[3]), denen sich die Amorum musicalium decas prima von 1633 mit Continuo gleichsinnig anreiht, und verpflanzte die bereits in einem Leipziger Schäferroman von 1632 erwähnte Begleitung eines monodischen Liedes durch konzertierende Geige[4]) 1634 mit der Deliciarum juvenilium decas für Sopran und Violine nach Hamburg[5]). Hier wie in den wichtigen, zwei Jahre vor Alberts Arien erschienenen Monophonetica, bietet er mehr kleine Vokalkonzerte von Liedumfang als wirkliche Liedformen, so in dem glänzend humorvollen Soldatenstück „Beso las manos, mein lieber Don Juan"[6]), das noch im heutigen Konzertsaal mit seinen forschen Koloraturen unfehlbare Wirkung tut. Georg Weber, der durch sächsische Herkunft, Königsberger Studienjahre und Hamburg als gelegentlichen Druckort eine Brücke zwischen Selle und Albert schlägt, fesselt im 1. Teil seiner arg frömmelnden „Geistlichen Lieder" (1640/43, Vorwort aus Stockholm datiert) durch lebendige Baßführung und rhythmisch gute Deklamation, der 2. Teil bietet koloraturenreiche kleine Konzerte[7]), die zum Orchesterlied Anregungen geben konnten; mit seinen „Sieben Teilen wohlriechender Lebensfrüchte" hat Weber sich 1649 noch entschiedener dem geistlichen Chorlied mit Geigenritornellen zugewendet.

[1]) Diese beiden mit freierer Begleitung in meiner Sammlung „Alte Meister des deutschen Liedes" (Edit. Peters).

[2]) Biographie oben S. 80.

[3]) Diese amorosischen Liedlein — die meisten Texte enthalten Akrosticha von Mädchennamen — zeigen darin eine Druckeigentümlichkeit, daß in „Echo, ich bitt, verzeihe mir" bei den leisen Widerhallstellen das Notensystem jedesmal um zwei Spatien tiefer gestellt ist (Exemplar auf der Hamburger Stadtbibliothek).

[4]) Kretzschmar, Lied I 15.

[5]) Daß er als konzertierendes Instrument statt der Geige auch das „Citrinchen" freistellt, stammt wohl aus sächsisch-thüringischer Jugenderinnerung, doch sind diese Partie so einfach gehalten, daß sie gleich Alberts Duettstimmen auch vokal ausgeführt werden durften.

[6]) Alte Meister des deutschen Liedes Nr. 1. Vergl. auch oben S. 4. Die Form ist die zweier Doppelversikel mit freier Coda, also der Sequenz verwandt.

[7]) Kretzschmars auf Krabbe fußender, scharfer Ablehnung (Lied I 44) wäre nur vom Standpunkt Ristscher Liedästhetik beizustimmen.

Johann Rist, dessen Verdienste ums geistliche Lied bereits gewürdigt worden sind[1]), hat seine musikalischen Mitarbeiter J. Schop, H. Pape, H. Scheidemann, J. Praetorius, J. Kortkamp, Peter Meier, Th. Selle zu einer „Hamburger Liederschule" zusammengefaßt, für die er gelegentlich mit eignen, gern an Choräle anklingenden Singweisen zu den Liedeinlagen seiner Romane „Des Daphnis aus Cimbrien Galathea" (1642) und „Florabella" (1651) das ihm vorschwebende Muster möglichster Volkstümlichkeit aufgestellt hatte[2]). In der Tat ist es ihm gelungen, diese gesunden Liedtalente der ehrgeizigen Neigung zur italianisierenden Solokantate abspenstig zu machen; nur bleibt zu bedauern, daß dieser wackere Sprachreiniger, der die Ranaissancegötter glücklich aus dem Lied vertrieben und einem Dedekind wunderschöne Liebestexte geliefert hat, aus Unverständnis für sonstige echte Volksliedstoffe die Generalbaßmonodie einer geschwätzigen, gelehrten, tugendtriefenden Stubenpoesie ausliefern konnte, an der sie dann lange gekrankt hat. Wie sein Elbschwanenorden, so haben auch andere Sprachgesellschaften und Dichterorden das einstimmige Lied mit „vollgrundmäßiger Begleitung" (Continuo) liebevoll unterstützt, so Philipp von Zesen mit seinen „Dichterischen Jugendflammen" (Hamburg 1654) und dem „Dichterischen Rosen- und Liliental" (1670), denen teils holländische Melodien, teils Singweisen des Magdeburger Predigers und „Schreinhalters der Teutschgesinnten Genossenschaft" Malachias Siebenhaar dienen mußten, während ihm sonst Weckmann, J. Schop und Tob. Michael aushalfen. Jakob Schwieger gewann für seine derbvolkstümlichen „Liebesgrillen" (1654) vor allem Albert Schop, Johanns Sohn, als Melodisten.

Ein famoser hanseatischer Volkssänger war der Lübecker Ratstrompeter Gabriel Voigtländer, der 1642 im dänischen Sorb seinen herzerquickenden „Ersten Teil allerhand Oden und Lieder" herausgab. Wie Rist gern als Jüngling französische Sarabanden umtextiert

---

[1]) Siehe oben S. 36.

[2]) Rists musikalische Verfasserschaft untersuchte W. Krabbes Diss. (Berlin 1910) S. 45 ff. Melodieproben bei Riemann, Hdb. II, 2 S. 332 ff. Rists wichtigste Sammlungen sind: „Himmlische Lieder" v. 1643 (J. Schop), „Neue himmlische Lieder" v. 1651 (S. T. Staden, Hammerschmidt, J. Praetorius, Scheidemann), „Sabbathische Seelenlust" v. 1651 (Selle), „Alltägliche Hausmusik" v. 1654 (Schop), „Festandachten" v. 1655 (Selle), „Katechismusandachten" v. 1656 (Hammerschmidt), „Verschmähte Eitelkeit und erlangte Seligkeit" v. 1658 (Scheidemann), „Kreuz-, Lob-, Trost- und Dankschule" v. 1659 (M. Jakobi), „Musikalisches Seelenparadies" v. 1660/62 (Chr. Flor), „Passionsandachten" v. 1664 (M. Colerus).

und Albert verschiedentlich ausländische Weisen parodiert hatte[1]), lieferte Voigtländer als wichtigster Vorgänger des Sperontes überwiegend eigne Texte zu landläufigen „italienischen, französischen und anderer deutschen guten Komponisten Melodien und Arien“[2]) und hat wohl selbst nur ausnahmsweise zur Notenfeder gegriffen. Trotzdem treffen Gedicht und Weise kaum je aneinander vorbei; als „echter Spielmann vom alten Schlag“[3]) bietet der bereits im nächsten Jahr abberufene Greis, dessen besondere Stärke Weibersatiren voll wortbildnerischer Kraft sind, Tafelbelustigungen für den dänischen Kronprinzenhof[4]) voll listiger Schelmerei und plattdütscher Sonnigkeit[5]). Seine 93 durchweg einstimmigen Melodien haben ihre fünf bis nach Goslar hin nachzuweisenden Auflagen voll verdient und auf Greflinger, Hammerschmidt, Ad. Krieger merklich eingewirkt — die Dänen sangen sie noch im 18. Jahrhundert. Ebenfalls zur Hamburger Schule rechnen die oft bedenklichen Schäfereien der „Geharnischten Venus“ von dem in Thüringen lebenden Caspar Stieler (1660), da der Verfasser neben eigenen Kompositionsversuchen die bewährten Vertoner Chr. Bernhard, M. Coler, J. Schop, Kortkamp und Rubert heranzog[6]).

Zum Glück für die Gattung traten der Hamburger Liedherstellung, dir rasch zu platter Handwerkerei verflachte, in Sachsen höhergreifende Bestrebungen zur Seite. Nauwach fand in Andreas Hammerschmidt[7]) einen weit bedeutenderen Nachfolger, dessen drei Teile „Weltliche Oden oder Liebesgesänge“ (Freiberg und Leipzig 1642/43/49) bald Duette und Terzette, bald Soli mit obligater Violine, bald schlicht monodische Lieder, jedoch stets mit reicher Baßführung, frei ausgreifen-

[1]) L. H. Fischer in Vj. II, 467 ff.

[2]) Kurt Fischer (in seiner vortrefflichen Berliner Diss. 1909 und Sbd. IMG. XII 17 ff.) hat bisher Vecchi, Nauwach, Dowland und eine ganze Reihe von damals international verbreiteten Singweisen als Quellen nachweisen können.

[3]) Kretzschmar, Lied I 64.

[4]) Solches Aufwarten mit Generalbaßliedern belegen u. a. der Spielmann Hans Bach (Bachjb. 1910), der Grimmelshausensche „Seltsame Springinsfeld“ und der „Lustige Cotala“ (1690), der als Stadtpfeifergeselle von einem fürstlichen Beilager erzählt (S. 118): „Ich hatte bei mir die allerverliebtesten benebenst auch die allerpossierlichsten Lieder und Arien, welche die vornehmsten Herren und das löbliche Frauenzimmer mit sonderbarer Belustigung und Vergnügung anhöreten“.

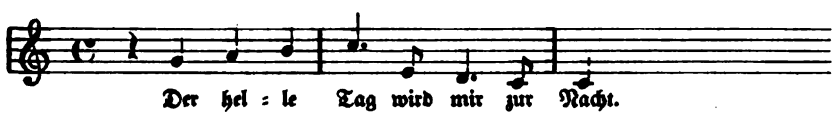
[5]) Neudruck von „Als Orpheus schlug sein Instrument“ und dem schwermütigen „Soll und muß ich denn eben so trostlos leben“ in meinen „Alten Meistern“, fünf andere in C. Bancks „Deutschem Liederkranz“.

[6]) Kretzschmar, Lied I 78 ff.

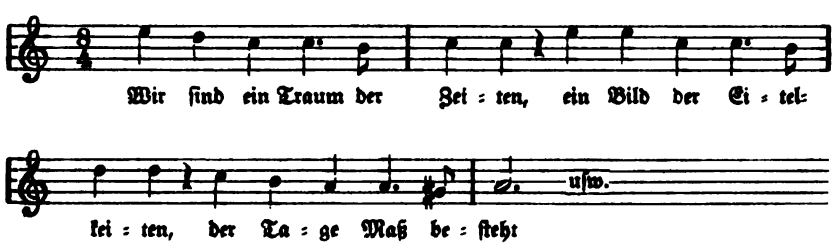
[7]) Vgl. oben S. 72 ff.

der Melodie und geistreichem Formenbau bieten, wobei die vortreffliche Deklamation sichtlich hamburgischen Maßstäben folgt. Flemings anmutiges Kußlied „Nirgend hin als auf den Mund" und das kühne „Ich lieb' an allen Ort' und Enden[1])" dürfen als heut noch gültige Belege seines Schaffens angesprochen werden; auch schlesische Dialektstücke begegnen fast ein Jahrhundert vor Sperontes.

Das Jahr 1657 brachte gleich zwei bis zur Gegenwart wichtige, neue Namen: Dedekind und Adam Krieger. Konstantin Christian Dedekind, der 1628 im Anhaltischen geboren wurde und noch 1694 lebte, wurde bereits als Meißener Steuereinnehmer kaiserlicher Poeta laureatus, bis ihn 1667 die Dresdener Konzertmeisterberufung traf[2]). Seine mehrfach gedruckten geistlichen Konzertlein Hammerschmidt'scher Art wurden rasch vergessen, nicht aber seine von Heinrich Schütz befürwortete „Aelbianische Musenlust" (Dresden 1657). Nach den Dichtern in Dekaden geordnet, zeigt das Werk einen hochbegabten Liedersänger von erstaunlicher Vielseitigkeit der Stimmungen; man sehe zuerst die Ristsche „Totenklage eines Schäfers" mit dem wunderfeinen Madrigalismus



dann etwa das geschwätzige Buffostücklein „Jeder Schneider lobt die Kleider, welche Frankreich macht", das geradeswegs für ein frühdeutsches Singspielkouplet gelten könnte, endlich A. Tschernings herrliche, seltsam an Buddhistisches anklingende Vergänglichkeitbetrachtung[3]):



[1]) „Alte Meister des deutschen Liedes" Nr. 3 und 4. Zwei andere Stücke als gemischte Chöre im Kaiserliederbuch Nr. 357 f.

[2]) Vgl. oben S. 116.

[3]) Alle drei in meiner vorgenannten Sammlung. Kretzschmar (Lied I 91 f.) hat sogar einen Anklang an das Brahms'sche Magelonenlied „Keinen hab' ich noch gefunden" herausgehört.

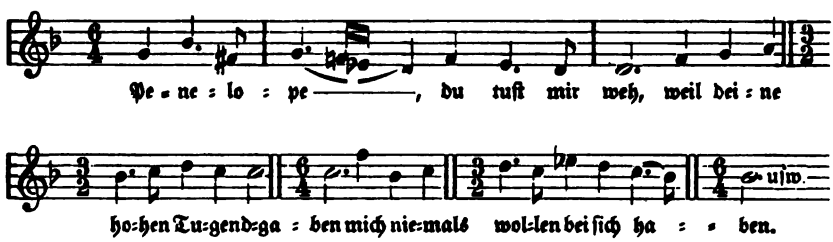
Wir kommen zu dem großen Genius des deutschen Barockliedes, den man mit Recht den „Schubert des 17. Jahrhunderts" genannt hat, zu Adam Krieger. Kurz und bescheiden, in Freundschaftsfreuden aufgehend wie „Schwammerls" Leben, ist auch das seine hingegangen: zu Driesen in der Neumark erblickte er 1634 das Licht der Welt, genoß Samuel Scheidts Unterweisung in Halle, erhielt 1654 Rosenmüllers Leipziger Nikolaiorgel anvertraut, hat hier in Studentenkreisen frisch-fröhlich gesungen und ging, als er trotz kurprinzeßlicher Empfehlung T. Michaels Thomaskantorat nicht erlangen konnte, als Kammerorganist nach Dresden. Im gleichen Jahr 1657 erschienen seine ersten 50 „Neuen Arien" — zehn Jahre danach war er bereits tot, und den Freunden verblieb die Herausgabe des sechsten Zehnts. Nach der allein noch vollständigen Ausgabe von 1676 hat A. Heuß jenen Neudruck (DTD. XIX) besorgt, der in jedem musikfreudigen deutschen Haus wieder zu den Lieblingen zählen sollte[1]). Von dem hier enthaltenen elegischen Abendständchen „Nun sich der Tag geendet hat"[2]) singt noch heut die protestantische Kirche eine geistliche Umdichtung. Gleich Schein und Albert ist Krieger fast stets sein eigner Textdichter gewesen und rechnet als solcher jetzt endlich verdientermaßen zu den besten deutschen Lyrikern des Barock. Weder den Tugendliedern noch dem mythologischen Zeitkram huldigt er viel, weit lieber preist er die Hagestolzenfreiheit („da schlägt uns kein Weib, so schlafen wir aus!"), und die edelsten Jahrgänge nicht nur des Rheinweins (V 2 u. 3) tanzen in seinem Glase wie in seiner Musik. Vor allem aber besingt er meisterlich der Liebe unruhvolles Sehnen. Ein

[1]) Eine verkürzte Volksausgabe wäre allerdings dringend erwünscht. Neudruck von „Der Augen Schein" bei H. Reimann, Das deutsche weltliche Lied I 27, und eins in seiner geistl. Samlung III Nr. 69. Drei weitere Nummern in meinen „Alten Meistern", davon eines mit verkürztem Nachspiel; sicher sind kurze Intonationen wie die dort von mir vorangestellten zwei Klaviertakte trotz dem gestrengen Kritikus in Zs. DMG. II 187 damals wie heut für den nicht mit absolutem Tonbewußtsein begabten Sänger improvisiert worden; auch der dort gerügten Verwandlung eines Kriegerschen Ganzschlußes in einen Halbschluß schämt sich mein Musiksinn noch heute nicht — ich kenne Verdienstlicheres als ein paar Denkmälerseiten notengetreu zu kopieren . . . Wieviel überraschend Modernes, Zwischenfarbiges in Kriegers Arien steckt, zeigten die noch weit freieren Überarbeitungen des geistvollen H. J. Wetzel, die 1919 in der Berliner Ortsgruppe der DMG. vorgetragen wurden — nur die völlige Beseitigung der Orchesterritornelle erschien dort etwas bedenklich. Drei Kriegersche Lieder als gem. Chöre bearb. im Kaiserldb.

[2]) Von Kurt Fischer (Archiv II 368 ff) kürzlich als ursprüngliches Hochzeitslied von 1656 über den ältesten deutschen Preziosatext „Ihr schönen Blumen in der Au" nachgewiesen.

selbständiges Orchesternachspiel, das meist die Liedweise geistvoll ins Instrumentale umdeutet und oft fast zu schwer an den leichten Strophen hängt, stempelt sämtliche Lieder zu echter Kollegiumsmusik. Hatten Friederici, Albert und 1654 Ph. Stolle (zu D. Schirmers „Singenden Rosen") lateinische Distichen über die Einzelnummern gesetzt, so überschreibt sie Krieger und danach auch Elmenhorst stets mit einem deutschen Sprichwort-Reimpaar. Wie Voigtländers „Ihr Jungfern höret an" Opernstil nachgeahnt hatte, bietet Krieger einige gemäßigt moderne Kantatenstudien[1]), denen aber in der überwiegenden Mehrzahl volkstümlichste Liedbildungen[2]) gegenüberstehen. Konnte Kriegers Talent schöner geehrt werden als durch die Verse, mit denen J. Theiles Arien 1667 vom Leipziger Kollegium eingeleitet wurden? „Seit des edlen Kriegers Sachen sich der Welt zu kundbar machen, wird der schönste Klang gemein."

Klarer als sonst irgend in dieser Zeit und Umwelt verrät sich sein Persönlichkeitsstil, so daß er manchmal gar bei sich selbst Anleihen zu machen scheint[3]). Auch große, nach Taktart und Ausdruck wechselnde Strophen zeigen noch vollendete Übersichtlichkeit, so V 9 mit dem genialen Kehrreim „Ein Trunk, ein Sprung, ein Schwert, ein Pferd!", so IV 4 „Ihr Freunde, laßt uns lustig sein", oder VI 3 „Es kann nichts Angenehmers sein" mit abtanzartigem Refrain. Anderes fesselt durch ungewöhnliche Rhythmik wie das pikante I 4 „Schönste, wo denkst du hin" mit der Taktanordnung „schwer — leicht — schwer"[4]) oder V 4, wo Wechsel von $\frac{4}{4}$ mit $\frac{3}{2}$ oder durchgehender $\frac{3}{2}$ Takt anzunehmen sein wird:



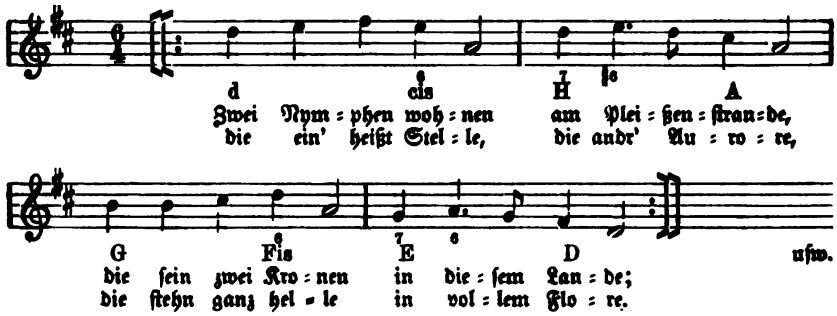
[1]) So das harmonisch reizvoll schwirrende „Fleuch Psyche, fleuch" (IV 8), das ausgedehnte Strophenduett zwischen Amyntas und Diana (IV 6) oder das allerliebste Rondo mit wechselnden Rezitativzwischensätzen „Mopsa und Daphnis" (IV 10).

[2]) So konnte Chr. Weise 1692 erzählen: „Doch darf man alle [guten Lieder] nicht nennen, sonst lernen es die gemeinen Kerlen in allen Bauernschenken zu leicht, wie es den Kriegerschen Arien ergangen ist, welche man viel höher hielte, wenn nicht alle Sackpfeifer und Dorffiedler die herrlichen Melodeyen zerlästerten und gemein machten!" (John Meyer, Kunstlieder im Volksmund, Halle 1908).

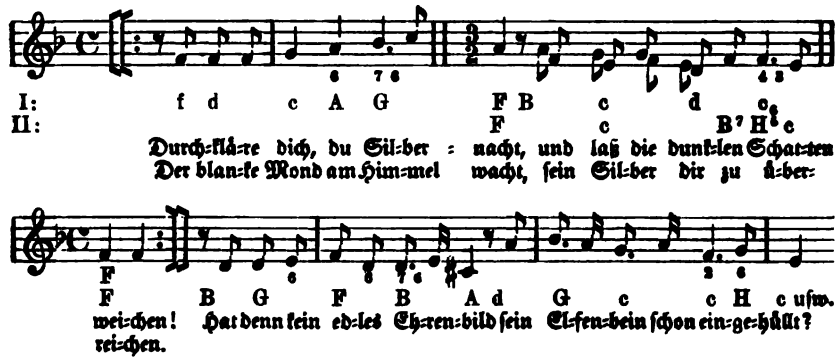
[3]) Man vgl. Chorlied IV 1 mit Sololied VI 5 oder V 8 mit I 8 usw.

[4]) Riemann, Hbd. II, 2 S. 338.

In III 10 „Soll denn mein junges Leben“ und anderen entzückt die motivische Arbeit, damals innerhalb des Liedes ein ganz neuer Gedanke, in dem Terzett IV 2 „Ich bin verwundt“ und I 10 „Halt ein, ich bin schon tot“ überrascht eine burleske Melancholie als in jener Zeit ganz alleinstehende, Kriegersche Besonderheit. Als künstlerische Probe diene die beglückende Nr. VI 5 aus dem Nachlaß, die über die zweimal absteigende D-dur-Tonleiter geschrieben ist. Hübsch hat sein Freund Furchheim[1]) diesen Formgedanken erneuert, indem er in der zweiten Hälfte des von ihm ergänzten Ritornells den Baß genau so wieder emporsteigen ließ. Ungefähres Ländlerzeitmaß wird anzunehmen sein.



Noch stärker als bei Krieger überwiegt das instrumentale Element bei den teils monodischen, teils mehrstimmigen Orchesterliedern Joh. Theiles (1667)[2]), der jedes Zehnt durch ein Stück mit „verstimmeten“ (skordierten) Geigen und Gamben beschließt. Dieser Schüler Schützens erweist sich als ein sehr feinsinniger Lyriker und Rhythmiker, von dem zumal eine weit ausgesponnene Ständchenstrophe so gut auf Hammerschmidts I 5 „Gleichwie man sicht des Mondes Licht“ zurück wie durch einen ⅜ Kehrreim auf Neefe vorausweist. Leider kann hier nur der Anfang Raum finden:



[1]) Vgl. oben S. 116. [2]) Unikum in Upsala.

Andere Sachsen, so J. Pezel (1672) in Leipzig, der Dresdener Jurist Caspar Horn (1678) und der Zittauer Joh. Krieger (1684, meist mit Chr. Weiseschen Texten) sowie Jak. Kremberg[1]) (1689) verfielen in dem an sich löblichen Streben nach musikalischer Ausgestaltung gar zu sehr auf kantatenhafte, wenn auch oft wertvolle, Großformen, die den Liedrahmen sprengten[2]). Thüringen spielt mit bescheidenen Liedern von G. Neumark[3]), Ad. Drese, J. J. Löwe und J. R. Ahle[4]) eine geringere Rolle, doch bekunden die „Oden Andreae Gryphii" (1670) des damals noch Gothaischen Kapellmeisters W. K. Briegel[5]) dank wertvollen Texten, dauernd skordierten Ritornellen und gegensätzlichem Ausdruck höheres Streben[6]).

Österreich scheidet, wenn man von dem wenig bedeutenden Kapuziner Laurentius von Schnüffis (dem „Miranten") absieht[7]), ganz aus, da das Lied hier als antikatholisch betrachtet wurde. Der Frankfurter G. H. Schreiber (1664) und der Braunschweiger Delphin Strungk (1671), ebenso der Regensburger H. Kradenthaler stehen ziemlich vereinzelt mit z. T. fesselnden Stücken da. Hingegen hat neuerdings Bertha A. Wallner eine beachtenswerte Münchner Liederschule des 17. Jahrhunderts aufgewiesen[8]), als deren Mittelpunkt der Priester Johannes Kuen (1605—75) seine selbstverfaßten, allerdings wohl stets geistlichen Gedichte seit 1635 im neuen Stil vertonte. Leider ist von den Liedern, deren beste klangschöne Weihnachtsduette sein sollen, noch nichts wieder zugänglich gemacht. Kuen hat auf Jakob Balde wie auf Angelus Silesius eingewirkt, mehrere seiner Weisen sind in Abt Corners bekanntes Gesangbuch übergegangen; übrigens stand seine Kunst der weltlichen nicht völlig fern, da er studentische wie schäferliche Elemente gern ins Geistliche gewandt hat.

Weitaus zum Bedeutendsten, was die Musik des deutschen Barock hervorgebracht hat, gehören die geistlichen (jedoch nicht für die Kirche,

[1]) Sein Lied „Grünet die Hoffnung" in Jg. 21 des Kunstwarts und im Kaiserliederbuch f. g. Ch., reichlichere Proben in M. f. M. XIV. Zur Lebensbeschr. siehe nächstes Kapitel.

[2]) Kretzschmar, Lied I 97—104.

[3]) Vgl. oben S. 36.

[4]) Zwei Lieder bei Reimann, Das deutsche geistliche Lied II Nr. 29/30 („Komm Jesu" und „Es kommet dein Jesus").

[5]) Ein Stück bei Reimann, geistl. Lied IV Nr. 80.

[6]) Fr. Noack in Zs. DMG. I 523 ff.

[7]) Ein Stück bei Reimann, Geistl. Lied IV Nr. 85.

[8]) Zs. DMG. I 445 ff. Vgl. auch O. Ursprung in Musica sacra Bd. 54 Nr. 3 ff.

sondern höchstens zur Hausandacht bestimmten) Lieder des Hamburger Predigers Heinrich Elmenhorst, vertont in der Hauptsache (73 Stücke) vor 1685 von dem in der Operngeschichte wichtigen Joh. Wolfgang Franck[1]), wozu 1700 noch 23 weitere Nummern seitens des Lüneburgers G. Böhm[2]) kamen. Zu Nürnberg, wo eine ähnliche fromme Privatlyrik seit längerem reich blühte[3]), ist J. W. Franck wahrscheinlich 1641 geboren; er war seit 1673 Hofkapellmeister in Ansbach, von wo er aber fünf Jahre später wegen einer in der Eifersucht begangenen Bluttat fliehen mußte. In Hamburg komponierte er fleißig deutsche Singspiele, 1686 verliert sich jedoch seine Spur, bis er 1690 in London als Konzertunternehmer wieder auftaucht — wahrscheinlich ist er dort nach 1695 gestorben. Seine Lieder[4]), unter denen zumal Passions- und Reuegesänge durch die Leidenschaft tiefgehenden Selbsterlebnisses packen, knüpfen schon durch den Verzicht auf Streichernachspiele mehr an Rist als an Ad. Krieger an, doch verbindet ihn mit letzterem die ungewöhnliche Prägnanz des Persönlichkeitsstils: hier besonders die Vorliebe für melodische Vorwegnahmen des Zeilenschlußtons sogar unter Konflikten mit der Harmonie und eine am Stollenbeginn häufige, chromatische Modulation zur Paralleltonart von geheimnisvoller Wirkung, während der ihm vollkommen ebenbürtige, sehr zu Unrecht hierin vernachlässigte Böhm durch das Wegspringen der Melodie beim Akkordwechsel und häufige dissonante Vorhalte von unten leicht zu erkennen ist. Wie damals in der Kirchenkantate das Gemeindelied sich zur Soloarie wandelt[5]), werden auch hier gern Choralweisen bearbeitet, wobei das Hamburger Lieblingslied „Wer nur den lieben Gott läßt walten" im Vordergrund steht;

[1]) Vgl. das nächste Kapitel.

[2]) Vergl. oben S. 54 u. 86.

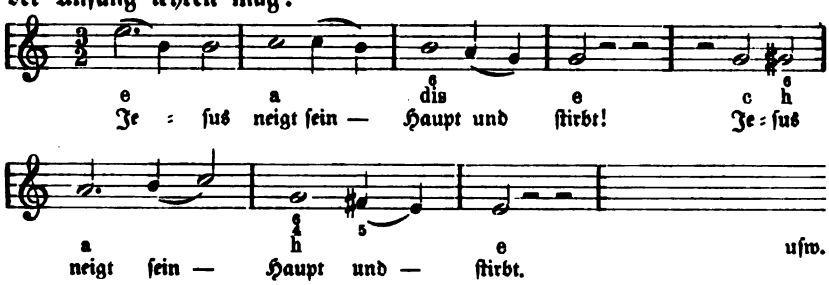
[3]) So J. Stadens Herzensandachten 1631, unter deren sonst mehrstimmigen Sätzen sieben monodische Bußpsalmen stehen, desselben „Herzenstrostmusica" 1630 und „Geistlicher Musikklang" 1633, weiter Er. Kindermann mit dem „Opitianischen Orpheus" 1642 und den „Evangelischen Schlußreimen" 1652, endlich J. Löhners sehr wertvolle „Geistliche Singstücke" (1670) und P. Hainleins „Geistliche Arien" (1684). Ein Stück von Löhner bei Reimann, Geistl. Lied III Nr. 70.

[4]) Eine vortreffliche Neuausg. von Krabbe u. Kromolicki als DTD. 45 nach dem letzten Druck von 1700. Teilausgaben waren seit 1681 erschienen und zwar (vgl. Krabbes Einl.) zunächst für Chorsopran und Chorbaß, erst später für den verzierungsfroheren Solodiskant mit Continuo umgearbeitet und erweitert bzw. durch neue Stücke ersetzt. Auswahlen f. d Praxis seit 1856 (Breitk. u. H.) mehrfach, von Dommer auch für gem. Chor gesetzt, dgl. drei Stücke im Kaiserldb. f. g. Ch. als Nr. 35, 119 u. 123. Zwei Nummern in meinen Alten Meistern, neun in Reimanns Geistl. Lied III.

[5]) Man denke an Tunders Solokantaten oder Sebastianis Passionseinlagen.

einmal wird (Nr. 21) eine derartige Umspielung Francks nochmals von Böhm überarbeitet. Die Rhythmik deckt sich meist mit den modernen Taktstrichen[1]), harmonische Kühnheiten entstehen jetzt nicht mehr wie bei Schütz aus Renaissanceversuchen mit der Chromatik oder aus kontrapunktischem Zusammenstoß, sondern aus freierer Handhabung des Akkordwesens[2]). Phrasenschlüsse auf dem Sekundakkord mit nachfolgender Pause[3]) sprechen von einer neuen, romantisch-gefühlvollen Ausdrucksweise: die Entwicklung nähert sich zusehends dem Hochbarock. Während Böhm durch Motivspiel zwischen Sopran und Baß gern an seine Organistenkunst erinnert (so in Nr. 12 u. 23), weisen Franck — wie in dem berühmten „Sei nur still" — und als dritter Beiträger Wockenfuß aus Kiel durch Devisenanfänge auf die Solokantate; oder Franck deutet in lebhafteren Stücken mit dem Achtel als Silbenmaß auf den Stil der gleichzeitigen Singspielarie[4]) — sein reizendes Weihnachtsliedchen „Uns ist ein Kind zu Nutz geboren" steht auch fast wörtlich in einer seiner Opern.

Das Einzigartige, das Franck zu sagen hatte, verkünden vornehmlich seine breiten $\frac{3}{2}$ Takt-Kantilenen, die ein Band von der venezianischen Oper zu Beethovens Gellertliedern hinüber schlingen — diese herrliche Fülle gesammelter Empfindung, dies edle Pathos des Schmerzes ist ganz große Kunst und noch heut von unmittelbar ergreifender Wirkung, ein Höhepunkt in der Gesamtgeschichte des deutschen Liedes. Francks beste Stücke „Nun sei zufrieden, meine Seele" oder „In Eitelkeit wars nur gelebet", deren Liste sich gut auf zwei, drei Dutzend vermehren ließe, stehen geistig in allernächster Nähe Bachs und Händels, wie folgender Anfang lehren mag:



[1]) Doch muß z. B. in DTD. 45 Nr. 32 der Stollen unter Zuhilfenahme einer einzelnen Fermate aus dem vorgezeichneten $\frac{3}{2}$ in den $\frac{4}{4}$ Takt versetzt werden, in Nr. 54 ebenso aus dem $\frac{3}{2}$ in den $\frac{4}{4}$ Takt usw.

[2]) So S. 65 oben a gegen gleichzeitiges as, S. 86 b gegen h.

[3]) So S. 69, 2. Zeile.

[4]) So auch gern J. Kremberg in seiner „Musikalischen Gemütsergötzung" (Schmitz, Solokantate S. 228.)

Nachdem ein solcher Gipfel erreicht war, verlor sich das deutsche Generalbaßlied fast auf ein halbes Jahrhundert in einen unwegsamen Talkessel, der aber doch von einzelnen auf Seitenpfaden umgangen worden ist. Schuld trug im Wesentlichen das Versagen der deutschen Lyriker, die mit leeren Tiraden, gelehrter Pendanterei, grober Erotik und geschmacklosen Gleichnissen den Musikern keine verwendbaren Texte mehr boten. Andererseits zog der glänzende Aufschwung der frühdeutschen Oper die Liedertalente zu sich herüber. Ist der deutsche Liedermarkt damals auch nicht gleich so völlig verödet wie Kretzschmar noch meinte[1]), so klaffte doch die Form deutlich zu Solokantate und Singspielschlager auseinander und das eigentliche Lied verkroch sich in die handschriftlichen Sammlungen. Doch zeigen die hohen Ansprüche der einschlägigen Kompositionen an Besetzung und Ausführung, daß damit von einem Niedergang der Hausmusik als solcher nicht gesprochen werden kann[2]).

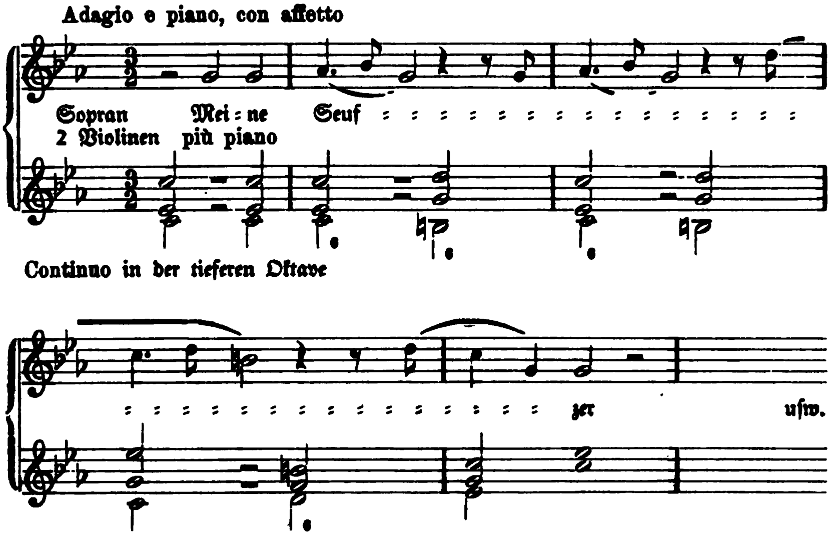
Schon die 75 stattlichen Nummern von Ph. H. Erlebachs[3]) „Harmonischer Freude musikalischer Freunde" (Rudolstadt 1697/1710), die teils auf dem Nürnberger Kreis Schwemmer, Heinlein, Wecker, Löhner, teils auf den Hamburger Operisten J. W. Franck, S. Cousser, R. Keiser fußen, zeigen durch genaue Vorschrift der einzelnen Stimmgattung, durch überreiches Zierwesen, die andauernde Orchesterbegleitung, vorallem aber den Dacapo-Grundriß das Vorbild der Arie oder verraten melodisch und rhythmisch den Einfluß französischer Ballettmusik, um dessentwillen Erlebach lange fälschlich als persönlicher Schüler Lullis gegolten hat. Daß so umfangreiche Gebilde auch noch strophisch vielmals wiederholt werden, wirkt oft etwas schwerfällig und redselig. Gelegentlich aber zeigt sich Erlebach mit frischen Trinkliedern oder einem Sprichwortschlager wie „Stets eigensinnig sein, bringt schlechten Vorteil ein" noch als echter Liederkomponist. „Ihr Gedanken quält mich nicht" (I 26) tritt sogar mit einem der schönsten Stücke Ad. Kriegers in dichterischen Wettbewerb. Seine Hauptstärke sind edle Klagen wie I 49 „Kommt, ihr Stunden, macht mich frei" über einem stufenweis absteigenden Passacaglienbaß oder das an Bach gemahnende, tief wehmütige I 14 „Meine Seufzer, meine Klagen"

[1]) R. Schwartz macht („Zur Geschichte der liederlosen Zeit in Deutschland", Peterssjb. 1913) eine Reihe zumal von Stettiner Liederdrucken aus den letzten Jahren des Jahrhunderts nahmhaft.

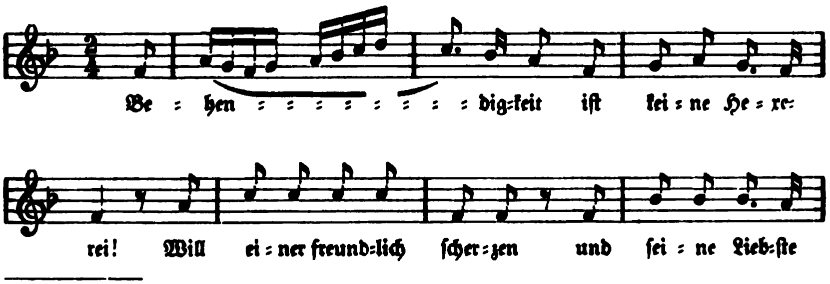
[2]) Kretzschmar, Lied I 146 ff.

[3]) Vgl. oben S. 80 u. 111. Neuausg. v. O. Kinkeldey als DTD. 46/47. Leider stellt sich einer Wiederbelebung manchmal die unbeirrbare Nüchternheit des unbekannten Textdichters entgegen.

wo nach einem ſehr ſchönen Geigenvorſpiel die Singſtimme bildhaft, aber doch ſchon recht arienmäßig anhebt:

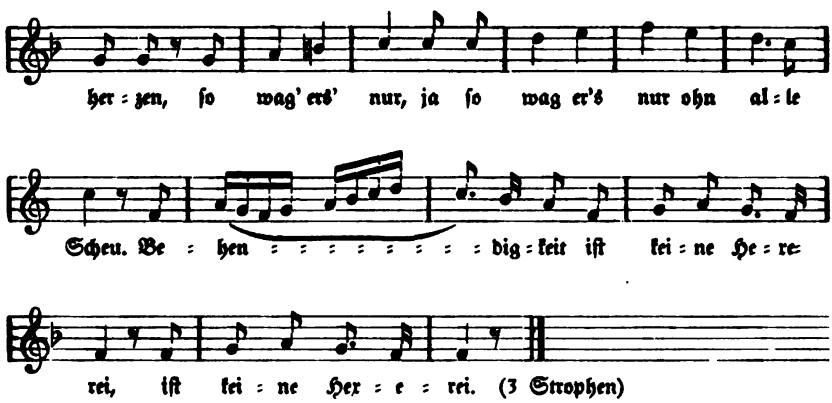


Von nun an wurde es ſehr beliebt, die Strophenarietten der erfolgreichſten Singſpiele bündelweis drucken zu laſſen („Arienauszüge"), womit den Lied- wie den Opernfreunden gleichermaßen gedient war, denn außer den Rezitativen — die zudem oft nur geſprochen wurden — enthielten die damaligen „teutſchen Operen" meiſt nur ſolch muntere Couplets. Der Nürnberger J. Löhner ging ſeit 1680 auf dieſem Weg voran, J. W. Franck veröffentlichte ſeine gleichartigen, ſogar auf den Baß verzichtenden Auswahlen im gleichen Jahr, J. Ph. Krieger antwortete von Weißenfels her gar mit 200 Arien (1690/92), die gewöhnlich eine Allerweltsweisheit mit knapper Figaropfiffigkeit verteidigen, wie folgendes Stücklein aus dem „Wiederkehrenden Phöbus" lehrt[1]:



---

[1] „Andrer Teil auserleſener Arien" 1692 (Unikum der gräfl. Bibl. Wernigerode).



Zu starkem Aufstieg gelangte diese Richtung in S. Kussers von Braunschweig nach Hamburg mitgebrachten 38 Arien aus „Ariadne"[1]), die trotz allerlei freier Einschübe und Baurißveränderungen doch nicht die Liedform sprengen und in wirkliche Gefühlstiefen dringen. Noch bedeutender gibt sich Reinhard Keiser, der allein Geniebegnadete unter den deutschen Musikdramatikern vor Händel, mit vier Drucken seiner Opernarien (1701/15), übertrifft sie jedoch noch durch seine weltlichen Solokantaten, die als „Gemütsergötzung" (1698), Divertimenti serenissimi (1713) und „Musikalische Landlust" (1714) herauskamen[2]). Bis dahin hatte die weltliche Solokantate mangels geeigneter Texte in Deutschland nur ein kärgliches Dasein gefristet — J. K. Kerll mit seinem an römischen Mustern geschulten Soldatenstück „Da rühret die Trumme" (DTB. II, 2 LI) und Erlebach mit „Vertraue doch, mein Herz" stehen samt den vorerwähnten Ansätzen bei Ad. Krieger ziemlich allein da. Erst ein weltliches Seitenstück zu Neumeisters Kantatendichtungen half weiter: des Hamburgers Hunold-Menantes „Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" (1706), ein Buch, das noch auf Gottsched, Scheibe und Mattheson weitergewirkt hat und für Keiser den Typ einer Einheit von vier Arien mit Rezitativverbindung feststellte. In der Bevorzugung mythologischer Liebesgeschichten nähert sich Keiser der „Sujetkantate" etwa Alessandro Stradella[3]). Bis auf Telemann und Genossen wandte sich die Gattung gleich wieder italienischen Texten zu (z. B. Heinichen), da weitere deutsche Texte fehlten.

---

[1]) Helikonische Musenlust, Stuttg. 1700.

[2]) Ein Lied „Beblümte Felder" in Reimanns weltl. Samml. I Nr. 28. Ausführliches über ihn im nächsten Kapitel.

[3]) Schmitz, Solokantate S. 238.

Wie die deutsche Oper jener Tage mit wachsenden gesangstechnischen Ansprüchen die bewährten, wohlgerundeten italienischen Arientexte einzumischen begann, so eroberten sich ähnliche, in langer Erfahrung und hoher Formkultur zurechtgeschliffene welsche Strophen auch in erheblichem Maß die deutsche Hausmusik. Neben den italienischen Stücken in Keisers zweiter Kantatensammlung kommen vor allem die Scherzi (Solokantaten mit zwei selbständigen Instrumenten) und die meisterlichen Kammerduette des Abbate Agostino Steffani in Betracht, der als Schüler von Kerll und Bernabei in München und später von Hannover aus der italienischen Kunst die Wege in Norddeutschland ebnete[1]). Jener wunderbar gebosselte dreistimmige Kontrapunkt, den die Triosonate der Legrenzi und Corelli soeben im Süden ausgebildet hatte, lebt sich hier mit echter Konzertierfreudigkeit in virtuosem Sologesang aus. Einer süßen, oft genial inspirierten Melodik verleihen häufige, aus neapolitanischen Sextakkorden entspringende, verminderte Terzschritte einen eleganten, das 18. Jahrhundert vorausnehmenden Fortschrittsstil. Geistvoll bildet Steffani die affetti nach, aber seine Schreibart ist meist zu glatt und zu formalistisch, als daß sie aufs deutsche Gemütsleben wesentlichen Einfluß hätte gewinnen können. Wohl aber ist die Technik dieses großen Könners manchem unserer Meister zum Muster geworden, sein „Überstülpen" und „Überschneiden" der Motive hat zumal den Vokalsatz des deutschen Hochbarock vielfach zu neuer Kontrapunktfreude befruchtet, was Bachs Kantatenduette ebenso wie Händels deutsche Arien auf Brockessche Texte erkennen lassen. Steffanis starke Nachwirkung auf Händels hannöversche Kammerduette wird noch zu erwähnen sein. Die 19 Dresdener Kammerduette N. A. Strungks sind noch nicht wieder zugänglich gemacht, während die Nachahmungen Claris, Torris und anderer als internationalistische Auswirkungen des Italienertums hier außer Betracht bleiben können[2]).

---

[1]) 16 von seinen 85 Kammerduetten veröffentlichten Sandberger u. Einstein als DTB. VI 2, ein halbes steht in Riemanns Beispielsammlung als Nr. 118. Kleinere Kantaten und Arien, die Einstein in München fand, sind noch ungedruckt. Wieweit seine bedeutende Kirchenmusik (z. B. die in London einst hochgeschätzte Motette à 5 Qui diligit Mariam und das großartige Stabat mater für sechsstimmigen Chor und Orchester, beschrieben bei Chrysander, Händel I 347 ff.) für Deutschland bestimmt gewesen sind, bleibt zweifelhaft — seine vortrefflichen Chorpsalmen jedenfalls sind bestimmt römische Jugendarbeiten gewesen.

[2]) Joh. Chr. Kriedels „sechs teutsche Concertarien" f. Cantus und zwei Violinen (Bautzen 1706), die nur in Paris und London vorhanden sind, gehören wohl wegen der mitwirkenden Orgel zur geistlichen Solokantate.

Die handschriftlichen Liedersammlungen, die am Jahrhundertende zahlreich auftreten, sind mehr von der rezeptiven als von der produktiven Seite her wichtig, halten sie doch noch deutlicher als die von allerlei Zufälligkeiten und Tendenzen beeinflußten Drucke unbewußt ein Volksgericht über die Haupt- und Nebenmeister der Gattung ab. Neben kleineren Albums (in Petersburg und Paris), die die Wirkung Alberts und Ad. Kriegers spiegeln, erweckt das „Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius“[1]) v. 1669 besondere Aufmerksamkeit, da es neben den beiden eben Genannten und Hammerschmidt auch echte alte Volkslieder und neuere, humoristische Studentenlyrik enthält. Lustige Kanons begegnen, der Zusammenhang mit den Akademikersammlungen von Schein, Friederici, Jeep, M. Franck ist klar ersichtlich, doch singt Clodius sich manche ältere Melodie im Sinn der neuen Tonalität zurecht. Scherzhafte Orgelpunktvorschriften wie Bassistae grummiunt schlagen die Brücke zu B. Rathgeber (1733) hinüber. Weiter kommt hier eine Berliner Handschrift aus Freiberg v. 1696 in Betracht[2]), die meist Melodien aus dem „Unbesorgten Musicanten Fido“ (1689) des Görlitzer Pastors Michael Wiedemann kopiert und trotz künstlerischer Schwächen immerhin mit Orchester rechnet. Einen erfreulicheren Abschluß bilden drei Münchner Liederhandschriften um 1690, deren eine J. J. Prinner, Musiklehrer der Kurfürstin Maria Antonia, geschrieben hat[3]): frisches Volksgut z. T. in der Mundart wechselt mit aus Frankreich bezogenen Tanzparodierungen, einmal kommt es zu einer richtigen kleinen Opernkantate. Hier zeigen sich die zukunftskräftigen Stecklinge, die nach mehr als einem Menschenalter neue Blüten treiben sollten; vorerst aber war nach kurzem, stolzem Frühling der junge Baum des deutschen Klavierliedes vom Efeugeschling der welschen Coloraturarie abgewürgt worden.

3. Kapitel: Die frühdeutsche Oper

Auf verschiedenen, gegenseitig unabhängigen Anmarschwegen näherte sich seit langem die Musik der Bühne, so daß die Entstehung der Oper nur aus mehreren Wurzeln erklärbar ist. Am Ende des 16. Jahrhunderts

[1]) Ein Pauliner Christian Klöde (Vgl. W. Nissens Diss. in Vj. VII 579 ff.). Nach der Aufschrift des Hefts in der Berliner Staatsbibl. (Hymnorum studiosorum pars I) war es ein richtiges Kommersbuch der „Paulinischen Tischgenossenschaft“, das freilich durch die Zotigkeit der Vorrede und vieler Lieder auf die traurige Verrohung des damaligen Studentums weist.

[2]) Ms. germ. 4° 721 der Staatsbibl., bei Kretzschmar irrtümlich „Friedemannsche Hs.“. Dazu A. Becker in der Kretzschmarfestschr. 1918 S. 15 ff., den J. Bolte im Archiv I 354 ff. vielfach berichtigte.

[3]) Kretzschmar, Lied I 155—161. Daraus fünf Stücke im Kaiserldb. f. g. Ch.

war das Problem des Musikdramas überall soweit spruchreif geworden, daß auch eine innerdeutsche Lösung im Bereich der Möglichkeit gelegen hätte, und in der Tat hat das deutsche Barock immer wieder versucht, der welschen Oper das deutsche Singspiel entgegenzustellen, das aber schließlich doch nur durch Verschmelzung mit dem künstlerisch zweifellos reicheren Bühnenstil Italiens (und Frankreichs) auf höhere Bahnen zu gelangen vermochte. Daß der Deutsche R. Keiser ebensowenig wie der Engländer Purcel oder der Franzose R. Cambert ein „Exporteur" gleich Cavalli, Cesti, Scarlatti und Lulli hat können werden, lag in der Abwehrstellung jener vaterländisch Gesinnten gegen den Ausdehnungsdrang der allgültigen Italiener. Unsere einheimischen Musikdramatiker kamen erst zu europäischer Bedeutung, als sie sich wie Händel, Hasse, Chr. Bach der neapolitanischen Opernform verschrieben. Immerhin verdient die verhältnismäßig wenig bekannte Blüte der frühdeutschen Oper vor J. S. Bach und Händel starke Betonung innerhalb der deutschen Kulturgeschichte, da sie sich in alleinigem Wettbewerb mit der Baukunst als glänzendste Vertreterin deutschen Barockgeistes nach außen hin bewiesen hat. Innerhalb unserer tonkünstlerischen Entwicklung aber bildet sie nicht nur eins der buntesten und vergnüglichsten Kapitel, sondern darf sich auch an Kunstwert mit der gleichaltrigen Kirchen- und Hausmusik vollauf messen[1]).

Vokaler Mitwirkung bei den mittelalterlichen Spielen wurde bereits gedacht[2]); auch die instrumentale fehlte nicht: in einem Rheinauer Drama vom jüngsten Gericht (14. Jh.) heißt es „Denn zehant blasent si uf die vier horn mit grimme"[3]). Bei den in Frankfurt auf dem

[1]) Daß das Verhältnis zwischen Opern- und Kirchenmusik nicht immer zum Besten gewesen, läßt sich verstehen. Nicht nur Kuhnau kam durch das Theater um seine besten Helfer. Das wilde Komödiantenwesen war mit kirchlicher Würde unvereinbar, so daß Teleman, solange er Organist war, die Bühne meiden mußte (Spitta, Bach II 4). Die Oper verdarb den Kirchenstil, wie Kantor Gerstenbüttel in Hamburg 1685 klagte: „Ja ist die krumme Operenschlange dergestalt tief in unsere Gotteshäuser zu solcher heyligen Zeit eingedrungen, daß man mehr Acht und Andacht hat gegen dieselbe und ihre Diener als auf Christum". (Behrend, Strungk S. 50). Als Coussers Truppe 1697 in Nürnberg gastierte, kam durch seine Heranziehung der Gymnasiallehrer für Nebenrollen die Schule in so „merkliches Abnehmen", daß die Präzeptoren einen Verweis erhielten und er zu Augsburg nächstes Jahr lieber Schnapsbrenner, Weber und Nachtwächter zu Hilfe nahm (H. Scholz, Kusser S. 31 ff.).

[2]) Vgl. Bd. I 169 ff. Vgl. seither auch E. Refardt, Die Musik der Basler Volksschauspiele im 16. Jh. (Archiv III 3). Im folgenden habe ich mich von Kretzschmars „Gesch. d. Oper" (1920) und seinem Aufsatz in Sbd. IMG. III möglichst unabhängig gehalten.

[3]) Mone, Geistl. Schauspiele I 279.

Römerplatz im 15. Jh. abgehaltenen Schauspielen wurden die Mitwirkenden „unter dem Klang der Tuben und anderer Instrumente" zur Bühne geleitet[1]), und in der Reformationszeit schließen die Akte z. B. des Berner „Spiels vom bekehrten Sünder" mit „musica oder saitenspiel", das deutlich lyrischer Aussprache der erregten Spannung dient[2]). Von hier bis zur geistlichen Barockoper war kein weiter Weg, sobald man dem Accentus Seccoharmonie unterlegte. Die Tatsache szenischer Kirchenaufführung der Waltherschen Figuralpassion in Zittau 1571[3]) und eine um 1700 komponierte, dialektische Christnachtkomödie in Arnstadt decken da eigentümliche Wechselbeziehungen auf.

Auch das Schuldrama bereitete der Oper den Boden, in Deutschland noch viel mehr als es der Ausnahmefall von Agazzaris Eumelio (1608) für Italien belegt. Die Odenkomposition hatte hier ihr Hauptfeld gefunden (vgl. 1. Band S. 166—174), im Frühbarock wuchs der musikalische Anteil: das beweisen der Actus oratorius über die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon von Melchior Franck[4]) (1630 in Coburg gespielt) und das 1642 bezw. 46 unter Delphin Strungk auf dem Braunschweiger Altstadtrathaus „von lauter kleinen Knaben vorgestellete Neu erfundene Freudenspiel genandt Friedens Sieg" gleich der „agierten musicalischen Comedia von der Maria Magdalena"[5]). Daneben stellt sich das von dem Hammerschmidtschüler A. Lichtenberger mit Continuoliedern ausgestattete, teilweis griechisch texierte Weihnachtsspiel[6]) des Görlitzer Gymnasiums v. 1668. Gewöhnlich war der Gymnasialkantor Leiter der Schulaufführungen (actor = Schauspielprinzipal), so 1605 in Stralsund[7]), was auf starken Musikanteil weist. Das nach dem Westfälischen Frieden an den sächsischen und Thüringer Lateinschulen allgemein wiederhergestellte Gregoriusfest wurde zum Haupttheatertag, weshalb sich die Hamburger Operisten später zwar „Gregoriussänger" spotten lassen mußten, sich andererseits aber gegen orthodoxe Angriffe gerade auf das selbst bei den engsten Zeloten wohlgelittene Schuldrama berufen konnten. Auch sonst

[1]) Ed. Devrient, Gesch. d. Schauspielkunst I 46.

[2]) Mone II 412, 417, 420.

[3]) Spitta, Bach II 331. Die Noten waren 1561 aus Dresden von „einem gewissen Paurbach" geschenkt worden, also wohl von Walters Notisten Moritz Bauerbach.

[4]) Ausführliche Beschreibung in Reißmanns Ill. Gesch. der dt. Musik II² S. 273 ff. und E. Bernoulli, Händels Oratorientexte S. 13.

[5]) Behrend, N. A. Strungk S. 18.

[6]) Abdr. der musikalischen Teile durch H. Mersmann im Archiv I 244 ff. Gondolatsch in Zs. DMG III 604 hält Lichtenberger als Chorpräfekt nur für den Kopisten

[7]) Heiland im Weimarer Gym.-Progr. 1858 S. 7.

blieben die Beziehungen zwischen Lateinschule und Oper rege[1]): 1656 errichtete zu Lüneburg der Johanneumskantor M. Jacobi[2]) in einem Wirtshause eine öffentliche Opernbühne, auf der die Gymnasiasten agierten, in Dresden und Hamburg, in Berlin unter Friedrich d. G. und in Weimar noch unter Goethe[3]) stellten sie offiziell den Opernchor. Noch am Anfang des 18. Jahrhunderts war das Schuldrama allerorten musikalisch reich entwickelt, verfiel dann allerdings rasch. Auch die im musikalischen Teil verschollenen Kölner Jesuitenopern, die Frobergers Schüler Caspar Grieffgens komponiert hat, gehören im weiteren Sinn zum Schuldrama[4]).

Eine weitere Anregung brachten die Liederspiele englischer Komödianten[5]), deren Spuren bis nach Österreich zu verfolgen sind[6]). Ließen die Schwänke des Hans Sachs nur geringe Musikmitwirkung erkennen, so war sie in dem Trebbiner „Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht" des Bartolom. Krieger schon wesentlich reicher geworden[7]). Die englischen Singspiele[8]) zeigen eine merkwürdige Bühnenverwertung des alten, vielstrophigen Volks- und Bänklsängerliedes: entweder wird das ganze Stück auf eine einzige Liedmelodie mit verteilten Rollen gesungen und agiert, wofür Bolte zahlreiche englische und deutsche Beispiele gesammelt hat; oder mehrere (später bis zu acht) Melodien von möglichst gegensätzlicher Strophenform wechseln personenweis, was nicht nur den unflätigen Muritatenton etwas hob, sondern auch zur unterscheidenden Kennzeichnung der Figuren beitrug. Unter den Dichtern dieser fazetienhaften Harlekins- und Hanreischwänke begegnet u. a. der Freisinger Feldtrompeter Bernardo de Lillis mit einem Cara Mustapha v. 1685, der diese Personenunterscheidung streng durchgeführt[9]). Gelegentlich

[1]) Riedel, Schuldrama und Theater (1885).

[2]) Siehe oben S. 139 Anm. 2.

[3]) Hier wurde erst 1818 auf langjährige pädagogische Einwände Herders hin ein Berufschor gegründet.

[4]) A. Schmitz-Bonn im Archiv III 446.

[5]) Bolte, Singspiele der englischen Komödianten (Theatergeschichtl. Forschungen VII 1893). Vgl. auch oben S. 107.

[6]) A. v. Weilen, Gesch. des Wiener Theaterwesens I 52 ff.

[7]) Hg. v. J. Bolte (Lpzg. 1884), vgl. Vj. VII 624.

[8]) Ein „Engelländischer Roland" 1596, Jacob Ayrers Bearbb. v. 1598, eine verschollene, Bühnenmusiken sammelnde „Erato" (1611) v. M. Praetorius und ein Druck mehrerer „Englischer Comedien" v. 1620 sind die Hauptbelege in Deutschland.

[9]) Seine Vorbemerkung „Umb was die Composition" (Dichtung) „zu kurz, kann man solches mit einer lieblichen Music, Ballet oder einer anderen Zwischenmateri, auch mit einem Nachspiel ersetzen" deutet auf höfische Tafelbedienung, etwa als Schaubudenparodie bei einer der an den Höfen damals beliebten bäurischen „Wirtschafften".

wurde neben der Reimpaarrede sogar noch verbindender Prosadialog eingeschoben, der aber wie bei jung Telemans Schulopern nur gesprochen worden ist.

Die südländische Entwicklung zur Oper war, von den geistlichen Volksschauspielen abgesehen, eine wesentlich aristokratische gewesen: an den Cinquecento-Höfen fand kaum eine Hochzeit ohne „Intermedien" statt, bei denen erstmals die Motettenbesetzung der gelegentlichen Einrichtung für Einzelgesang mit akkordisch zusammenziehender Gamben- oder Lautenbegleitung wich. Oder die Einzelpersonen wurden hinter der Szene von Wechselchören madrigalisch gesungen, und nur ihre Chorführer betraten darstellend die Bühne, wie im Amfiparnasso des Orazio Vecchi (Modena 1596)[1]. Das Streben der Florentiner Amateurhumanisten, das antike Drama zu rekonstruieren[2], führte 1594 durch die Erfindung des monodischen Sprechgesangs zur ersten wirklichen Oper, der von Ottavio Rinuccini gedichteten, von Jacopo Peri vertonten Daphne, die wie alle noch zur Hochrenaissance rechnenden, antikisierenden Choropern der Florentiner Entwicklungszeit das Orchester hinter der Szene versteckte. Das 1584/93 erbaute Stuttgarter Lusthaus kennt die gleiche Anordnung als „verborgene musica"[3], Schützens Vorrede zur Auferstehungshistorie von 1623 empfiehlt ähnlich, alle Mitwirkenden außer dem Evangelisten unsichtbar zu lassen, und bei dem Leipziger Studentensingspiel zur Friedensfeier 1650 verbargen sich das Collegium musicum und die Kesselpauker unter der Bühne, um den Gesang von Merkur, Mars, Irene, Apoll und den neun Musen instrumental zu begleiten.

Deutschland zeigt nur einen schwachen Abglanz dieser höfischen Frühgeschichte. So führten etwa 1568 am Münchner Hof Massimo Trojano, Orlando di Lasso und Simon Gatti mit großer Ausgelassenheit eine Stegreifkomödie auf, die sie im Augenblick mit getanzten Moresken, kleinen Chören und zur Laute gesungenen Solovillanellen ausstatteten[4]. Lange noch durchs 17. Jahrhundert beherrschte die Familienfeiern deutscher Territorialherren als letzter Ausläufer des Tournirs das reichlich mit Musik versehene „Ritterballett" (wohl zuerst in Stuttgart 1609) und die „Wirtschafft", ein dörperliches Verkleidungsfest der Hofgesellschaft, das z. B. in München 1673, in Berlin neun Jahre

[1]) Neudr. in Eimers Publ. Bd. 26.

[2]) Sie hielten es, genau wie Fr. Nitzsche noch 1870 (Geburt der Tragödie), wesentlich für ein Musikdrama. Auch Gluck u. Wagner haben sich noch gern auf die Antike berufen.

[3]) B. A. Wallner, Steinätzkunst.

[4]) Beschr. bei Ruthard, Gesch. d. Musik u. d. Theaters in München (1867) S. 6—8.

später aufkam und noch von Marie-Antoinette an den Versailler Hof verpflanzt worden ist; weiter die szenisch aufgeführte „Tafelmusic" etwa von Kantatenumfang, und unter französischem Einfluß die allegorische Tanzpantomime mit bloßer Orchesterbegleitung, die oft nur noch aus Instrumentalsuiten zu erschließen ist. Selbst dem gesprochenen Schauspiel wurden durch gesungenes Vor- oder Nachspiel und Liedeinlagen Opernelemente beigemischt, die es bis zum Singspiel steigern konnten, die Gattung aber vom eigentlichen Musikdrama immer noch durch das Fehlen durchgängigen Rezitativs und unstrophischer Arien (von Ensembles und Finales ganz zu schweigen) unterschieden.

Von der neuen Erfindung des Bühnensprechgesangs konnte Norddeutschland 1616 unmittelbarste Kunde erhalten, als der Berliner Hof sich jenen berühmten Altkastraten Giov. Gualberti del Maglio als Kammersänger verpflichtete, der 1607 zu Mantua die Titelrolle in Cl. Monteverdis genialer Oper Orfeo kreiert hatte[1]). Welchen Eindruck die Florentiner Opern auf deutsche Reisende an Ort und Stelle gemacht haben, spiegelt der Bericht des Architekten Joseph Furttenbach[2]): „Und seyn dergleichen Verwandlungen in unterschiedlichen Gestalten offt sechs bis sieben in einer Commedien gesehen worden; die Wolken thaten sich auf mit Erscheinung lieblicher Musici, und nach poetischer Weiß erzeigten sich Dii oder Götter, die fuhren auf die Erde in mancherlei Gestalt ... Dies sind diejenigen Werk, darauf die Italiäner sehr viel spendiren, und das nit unbillich; denn was kan großen Herren sampt dero Frauenzimmer größere Ergötzlichkeit verursachen, als ein dergleichen schön, wunderlich oft verwandelndes Gebäw vor Augen zu haben — dadurch die schweren Gedanken gar in lieblichen Standt verändert werden, sintemal das Gesicht zuvörderst etwas Schönes anschawen soll, beneben das Ohr die darbei habende holdselige Musica, drittens die Vernunfft des herfürkommenden Orators oder Commedianten so zierliches Reden mit großer Erquickung anhören thut." Ein ähnlicher Bericht von Harsdörffer steht in dessen Frauenzimmergesprächspielen[3]).

In dieser Reihenfolge blieben die genannten Künste noch lange an den alten Gesamtkunstwerken beteiligt: vor allem mußten sie Augenweide bieten. An Stelle des gemeinfreien Kirchenraums oder des abgesteckten Platzes um die Linde trat das italienische Rangtheater von

[1]) C. Sachs, Musik am Brandenburgischen Hofe S. 14 und 49.

[2]) Hans Pohl in Zs. IMG. IV 120.

[3]) C. Schmitz in der Liliencronfestschrift 1910 S. 261, wo ebenfalls das verdeckte Orchester empfohlen wird.

barock gewaltigen Ausmaßen mit seiner absolutistischen Klasseneinteilung übereinandergetürmter Ränge, wo alle Bühnenbilder nur für die Sichtbarkeit von der Hofloge aus eingerichtet waren und sich die restliche Untertanenwelt die Hälse recken durfte[1]). Unmengen von Wachskerzen erzeugten eine mild-feierliche Beleuchtung. Die Szenerie war völlig auf Architektur eingestellt, ungeheuere Höhen und Tiefen wurden durch geniale Perspektivkünste vorgetäuscht, man erblickte phantastisch prunkvolle Schlösser in Schwarzweißdarstellung oder weiträumige Kavalierparks, in denen die Figuren der Sänger als winziges, nebensächliches Beiwerk wirkten, wie es die Kupferstiche der besten Meister Szene für Szene festhalten mußten[2]). Harsdörffer erwog bereits die Drehbühne, um gleichzeitig dreierlei Hintergründe aufbauen zu können[3]). Erstaunlich fortgeschritten war das Maschinenwesen[4]), dessen Urheber in den Textbüchern weit getreulicher genannt wurden, als die Komponisten; Versenkung und Flugmaschine, Wasserfälle und Feuerwerke, Schiffe im Sturm und Götter auf Wolken, zerfallende Gewölbe und durchscheinende Tempel gehörten zum täglichen Gebrauch. Pomphaft wie die Hintergründe waren die Kostüme, Jupiter trug die Allongeperücke des großen Ludwig, Venus den Reifrock landesfürstlicher Maitressen, Achill zwar die antikische Rüstung, dazu aber Schnallenschuhe von Sammet und seidenbebänderte Kniehosen.

Erst in zweiter Linie kam die Musik, und von den Tonsetzern wurde geringes Aufheben gemacht, so daß leider der Verlust der meisten frühdeutschen Opernpartituren aus Unachtsamkeit zu beklagen ist. Wie auch hier barocker Architekturwille die Form im Großen bestimmt habe, hat kürzlich Steglich[5]) an dem gegenseitigen Tonartenverhältnis der Ariengruppen in Händels „Rodelinde" nachzuweisen versucht.

Daß auf den dichterischen Gehalt der Texte erst zu allerletzt gesehen wurde, zeigt die schematische Erfindung ewiger Liebesintrigen, die

---

[1]) An diesem fremden Architekturgedanken krankt die Mehrzahl unserer Opernhäuser noch heute, vgl. P. Marsop, Das unsichtbare Orchester vor der Szene (Stuttgart, Grüninger 1918).

[2]) Vgl. die herrlichen Abb. in DTÖ. zu Cestis Pomo d'oro und zu Fur' Costanza e fortezza sowie die Illustrationen in Kleefelds Hab.-Schr. 1904 über die Darmstädter Oper.

[3]) Sandberger im Archiv I 84.

[4]) Vgl. K. Trautmann in der Festschr. zur Wiener Theaterausstellung 1892, Chrysander in der AMZ. 1879, Neißer in seiner Steffani-Diss. S. 132ff.

[5]) Zs. DMG. III 518ff. Doch müßte dieses vermeintliche bewußte Formungsprinzip doch noch erst an einem umfassenderen Material nachgeprüft werden, um völlig zu überzeugen.

Häufung von inneren und äußerlichen Unwahrscheinlichkeiten, die mangelnde Begründung und Unterscheidung der Charaktere, in Deutschland auch die sprachliche Unkultur und geschmackliche Verrohung. Übrigens aber sucht die Barockoper gar nicht so sehr nach Handlung (die flüchtig in Rezitativen erledigt wird), sondern nach Gefühlen, die in den tragenden Pfeilerreihen der Arien sich gesammelt und kunstreich aussprechen, ist also eigentlich weit musikalischer gedacht als die literaturbedingte Richtung des Gluck-Wagnerschen Dramas [1]). War die Renaissanceoper der vornehmen Florentiner von dem Willen zu philologischer Gelehrsamkeit beherrscht gewesen, so wird sie mit der Übersiedlung nach Venedig, wo 1637 das erste demokratische Operntheater eröffnet wurde, barock: ein fantastisches Gemisch von lautem, bildungslos heiteren Zaubermärchen und zeitlos-pompösem Heroen- und Göttergewimmel tut sich auf, Altertum und Gegenwart, Kreuzfahrerwelt und arkadische Schäferei fließen seltsam hold in einander, und wie reizvoll diese romantische Maskenfreiheit sein konnte, haben ja noch Hoffmannsthal und R. Strauß in ihrer „Ariadne" geistreich nachgestaltet. Einzelne, so in Hannover Kurfürstin Sophie, Leibnitz, Ag. Steffani und Hort. Mauro, „die klügste Gesellschaft, die wohl in Deutschland zu finden war", begriffen schon damals die Barockopern als „possierliche Ungeheuer" [2]), denn ziemlich allgemein durfte gelten, was das Ende eines Steffanischen Argumento [3]) eingesteht: „Man hat hierin mehr darauf gesehen, der gnädigsten Gefälligkeit unseres Augusti ein Genügen zu leisten, als sich eben an die Regeln des Horatii gar genau zu binden . . ." Die billige Versöhnlichkeit aller Ausgänge, denen der Franzose Quinault durch den Mut zum Tragischen weit echtere Dichtung entgegenzusetzen vermochte, entsprach dem Drang der Italiener nach unbedingter Rundung und Harmonie des Ganzen und verschob das deutsche Empfinden spielerig auf flache Bahn. Häufig allerdings waren die armen Poeten durch die lässig hingeworfene „Invention" eines Fürsten oder Hofkavaliers beengend gebunden, und die Tonsetzer wiederum fanden am Schwulst und Wortreichtum der Dichter so schlechte Hilfe, daß Kusser über Bressand, noch einen ihrer Besten, 1691 wütend an den Braunschweiger Finanzminister schrieb, er habe „von der Musik soviel Verstand als unser Amorchen!" [4]).

---

[1]) H. Albert, Händel als Dramatiker (Vortrag in Göttingen, Juli 1921).

[2]) Chrysander, Händel I 318.

[3]) Dem Operntextbuch vorgedruckte, kurze Inhaltsausgabe, die zumal bei fremdsprachlichen Dichtungen nötig war.

[4]) Chrysanders Jb. I 191.

Die deutschen Librettisten haben aber gelegentlich auch Erfreulicheres geliefert; in Weißenfelser Texten finden sich wahrhaft schöne Naturbeschreibungen, Bücher wie das zu Kuffers „Echo und Narziß", zu Keisers „Krösus", zu Händels „Radamist" vermögen zu rühren und haben auf die Schauspielliteratur[1]) weitergewirkt. Auch wurde die deutsche Oper in einem Zeitalter vaterländischen Tiefstandes zum Mittel nationaler Sammlung der Geister, denn die Umschau nach immer neuen Stoffen, die zugleich den Ruhm der Herrscherhäuser beleuchten konnten, führte (wenn auch manchmal auf dem Umweg über französische Bearbeitungen) zur Ausnutzung der Geschichtsschreiber deutscher Vorzeit. So spielte man 1684 in Weißenfels „Der thüringischen Hertha Sehnsucht", so huldigte Steffani den hannöverschen Welfen mit einem „Heinrich der Löwe" (1689) und den Düsseldorfer Wittelsbachern mit einem „Tassilo" (1698/1709), während hier Hugo Wilderer 1713 eine Amalasunta herausbrachte. Braunschweig sah 1711 „Die verstörte Irmensäul oder das bekehrte Sachsenland", Nürnberg 1697 den „Arminius" von Löhner und den „Alarich" von Cousser, Grünewald schrieb 1704 einen „Germanicus" für Leipzig, Conradi einen Carolus Magnus für Hamburg, wo man von Keiser „Störtebecker und Göbje Michael", einen Carolus V. und eine Fredegonda (1712/13), von Teleman 1728 „Eginhard und Emma" aufführte. Auf die Befreiung Wiens aus Türkennot gab man allenthalben vaterländische Musikdramen, die meist „Kara Mustapha" hießen, 1685 druckte man in Leipzig ein (vermutlich Weißenfelser) Libretto „Das bezwungene Ofen". Hier erschien auch 1702 ein deutscher „Otto", dem 1719 in Dresden Lottis italienische Theophano und 1722 in London Händels Ottone folgten, vor allem schrieb Schürmann in Braunschweig „Heinrich der Vogler" (1718), „Rudolf von Habsburg" (1723), „Ludwig der Fromme" (1726) und „Herzog Magnus mit der silbernen Kette". Auch sonst nahm die Oper zu Zeitereignissen warmherzig Stellung: in Weißenfelser Texten wird mitten in antiken Szenen kräftig auf Ludwigs XIV. frechen Raubeinfall am Rhein angespielt, und Braunschweiger Spottschriften münzen die Ereignisse des spanischen Erbfolgekrieges in der Form vorgeblicher Opernbücher aus. So baut sich eine Brücke zu Holzbauers „Günther von Schwarzburg" (Mannheim 1776) hinüber. Französelnde Opernbühnen in Deutschland zählten zu den seltenen Ausnahmen (Osnabrück, Celle[2]), und wenn auch Lulli großen Einfluß besonders auf die

[1]) E. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched (S. 14.

[2]) Die Kirchenbibl. Sorau besitzt aus Celle eine „Triumphierende Liebe" v. 1653 (Sbd. IMG. II 158) mit Noten.

Ballettvorliebe der deutschen Duodezherren ausgeübt hat, so fand doch weder Herzogin Sophie von Hannover 1679[1]) noch Markgraf Georg Friedrich von Ansbach 1697[2]) die Pariser Académie royale den einheimischen Musikbühnen gewachsen.

Wirtschaftlich betrachtet, war die Oper ein Krebsschade für das eben noch vom Krieg niedergedrückte Deutschland, dem zu Gunsten fremder Architekten, Tonsetzer, Kastraten, Tänzer ungeheuere Steuerlasten auferlegt wurden, um der Verschwendungssucht und dem Großmannstum absolutistischer Fürsten oft mehr als wahrem Kunstverständnis zu dienen, so daß z. B. der Weißenfelser Herzog Christian 1727 von Reichswegen unter Zwangsaufsicht gestellt werden mußte[3]). Die vom Wiener, Münchner, Dresdener, Heidelberger Hof verschleuderten Summen stiegen ins Märchenhafte: in Bayern z. B.[4]) verpachtete man zur Inszenierung Torrischer Opern um 1720 die gesamte Spielkartensteuer des Landes, dann borgte der Intendant 10000 Gulden bei den Augsburger Juden, schließlich vergab man die Impresa an einen Italiener, der mit dem Verkaufsmonopol für kandierte Früchte die Oper glänzend zu unterhalten versprach, bald aber als Schwindler entwich.

Als Maßstab des ärgerniserregenden Unwesens konnte die Kastratenwirtschaft gelten[5]), die 1564 in München gleich mit dem skandalösen Gerücht begann, die Jesuiten hätten Singknaben zu kirchenmusikalischen Zwecken gewaltsam entmannt[6]). 1593 hatte ein Münchner Hofkapellist bereits die Aufsicht über sechs deutsche „Kapauner", den ersten in Stuttgart verzeichnen 1610 die Akten als Lautenist und „sonsten ein frommen Mann"[7]), ungefähr gleichzeitig haben die Düsseldorfer ein „verschneidten büblein", also früher als die päpstliche Kapelle, in der erst 1625 die Sopranisten beginnen. Allmählich verdrängten italienische die deutschen Kastraten, und diese nahmen dank stärkerer und dauerhafterer Stimmen bald sogar die Frauenrollen in Besitz, gegen welche Verkehrung B. Marcello in seinem Teatro alla moda (1700) scharf geeifert hat[8]). Sopran- und Altpartien sind damals auf viererlei Art gesungen worden: von Knaben,

[1]) G. Fischer, Musik u. Theater in Hannover [2] S. 15.

[2]) H. Mersmann, Diss. S. 41.

[3]) A. Werner, Pflege der Musik in Weißenfels S. 55.

[4]) Rudhart S. 110 ff.

[5]) Vergl. Ambros[3] IV 464 ff. Dr. Michael „Ein schwarzes Blatt in der Musikgeschichte" (AMZ. 1881 S. 770 ff.), auch oben S. 15.

[6]) Rudhard S. 15.

[7]) Sittard I 44.

[8]) Näheres bei Neisser, Steffanis Servio Tullio, Diss. München 1902 S. 120

von fistulierenden Männern, von Kastraten und von Frauen, welch letztere erst 1685 ziemlich gleichzeitig an allen deutschen Bühnen in Aufnahme kamen. Das Unsittliche der Verschneidung kam den Protestanten weit früher zu Bewußtsein als den Katholiken: Bertuchs juristischer Operntraktat von 1697 erklärt es nach kirchlichem und römischem Recht für verboten, die Hamburger waren stolz, diese welsche Lotterei nie mitgemacht zu haben, drollig entrüstete sich Pastor Sackmann in Limmer über die von Steffani nach Hannover verpflanzten Sopranisten[1]), und mit trockenem Humor erklärte der Stuttgarter Opernkomponist Schwarzkopf 1699 in den Hofakten: „Halte darvor, daß die Castrirung einem keine Stimme mache, wann nicht die Natur dazu inclinirt[2]).“

Die gleiche Bahnbrecherrolle wie in der kirchlichen Generalbaßkunst fiel Heinrich Schütz auch in der Geschichte der frühdeutschen Oper zu. 1617 komponierte er beim Besuch des Kaisers Mathias in Dresden einen „Dialog“, in welchem Apoll und die neun Musen „auftraten“; hatte er 1623 mit der Auferstehungshistoria das Rezitativ nach Sachsen gebracht, so schrieb er vier Jahre darauf die erste deutsche Choroper florentinischen Gepräges. Zur Torgauer Vermählung der kursächsischen Prinzessin Sophie Eleonore mit dem für gelehrt geltenden Landgrafen Georg v. Hessen-Darmstadt wollte der Hof etwas Ungewöhnliches bieten und ließ auf Schützens Vorschlag Rinuccinis „Daphne“ von 1594 durch Martin Opitz, der eben bei A. Buchner in Wittenberg zu Besuch war, frei übersetzen[3]). Schützens Musik dazu ist leider spurlos verschollen. Das schäferliche Liebesstück, der geborene Hochzeitsstoff, begann mit einem Prolog des Ovid und schloß mit einem Tanz aller um den soeben entstandenen Lorbeerbaum (als sei es eine altdeutsche Dorflinde), der harmlos in den künftigen Stammbaum der Neuvermählten umgedeutet wurde. Unter Berichten über Sau- und Bärenhatzen ganz versteckt findet sich als einziges Zeugnis einer Aufführung (wohl der ersten Wiederholung für den weiteren Hofkreis) die unscheinbare Tagebucheintragung: „den 13. (April 1627) agirten die [Dresdener Hof-] Musikanten musicaliter eine Pastoral Tragicomödie von der Daphne“[4]).

[1]) „Ole Kerels von dörtig, veertig Jaren sungen ernen Discant so hoog as de beste Deeren; dat maakte averst, dat se kapunet wören . . .“ Sehr merkwürdig ist die Angabe Burneys (Reise II 80), die Karlsschule habe 1770 fünfzehn junge deutsche Kastraten besessen, „denn der Hof hat zwei Bologneser Wundärzte im Dienste, welche diese Operation sehr gut verstehen sollen“.

[2]) Sittard I 69.

[3]) Bester Abdruck des Textes v. O. Taubert (Vortrag Torgau 1879, Gymn.-Progr.)

[4]) Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters in Dresden I 98.

Das war nicht nur die erste deutsche Oper, sondern überhaupt der früheste musikdramatische Versuch mit Generalbaß außerhalb Italiens.

Opitz hat dann noch einmal mit der Oper leise Berührung gepflogen durch seine „Judith" von 1635, deren durch Andr. Tscherning in Rostock vertonte Chöre der schlesische Dichterkomponist M. Apelles von Löwenstern 1646 drucken ließ. Auch Schützens zweites Musikdrama, ein von Aug. Buchner gedichtetes „Ballett" Orpheus und Eurydike (1638), das sich textlich von Rinuccinis und Striggios Florentiner Vorbildern freihält[1]), ist im musikalischen Teil verschollen, dagegen war der Altmeister vielleicht an dem „singenden" Paris-Ballett beteiligt, das 1650 in Dresden zur Aufführung kam und neben Liedern einen vollstimmigen Götterchor enthält. Jedenfalls muß die Torgauer „Dafne" recht lange nachgewirkt haben, denn noch die Vorrede eines Görlitzer „Hymenaeischen Freudenspiels" von 1667 benutzt sie textlich[2]), und gewiß nicht zufällig hatte die erste deutsche Dresdener Volloper (1671, also ein Jahr vor Schützens Tode, diesmal mit erhaltener Musik von den Hofkapellmeistern Bontempi und Peranda)[3]) wieder Apoll und Dafne unter teilweis wörtlicher Anlehnung an Opitz zum Gegenstand. Noch ein erst 1678 aufgeführtes Ballett „Die sieben Planeten" ist für Schütz in Anspruch genommen worden[4]). Bontempi hatte 1662 die Dresdener italienische Oper mit seinem Paride eröffnet, dem ersten welschen Musikdrama in Protestantien, dessen Balletteinlagen von David Schirmer stammten[5]), dem Dichter eines schon zehn Jahre zuvor gespielten höfischen Singspiels „Der triumphierende Amor"[6]). Die ständige Dresdener Oper begann erst 1685 mit dem künstlerisch nicht unbedeutenden Spätvenezianer C. Pallavicino[7]), dessen Gierusalemme liberata (nach Ariost) 1687 aufgeführt wurde und damit den Armidenstoff auch nach Norddeutschland trug[8]). Die Dichtung folgt durch bunten Wechsel komischer mit Geister- und Unterweltszenen dem ausgehenden Venezianertum, die Partitur gehorcht in auffälligen An-

[1]) Abdr. des Textes im Weimarer Jb. II (Spittas Aufsätze 1899 S. 25).

[2]) H. Mersmann im Archiv I 251.

[3]) Proben in Riemanns Hdb. II, 2 S. 471ff.; in seiner „Musikgeschichte in Beispielen" als Nr. 105 eine größere quasi-Strophenarie Apolls von noch auffallend altertümlicher Trübseligkeit, aber sehr freiem Zusammenstoß der Stimmen. Die Handlung skizziert in Kretzschmars Gesch. d. Oper S. 137.

[4]) Kretzschmar, Oper S. 137. Schmelzers Musik dazu in DTÖ. XXVIII 2 S. 40.

[5]) Beschrieben von Fürstenau I 210 ff.

[6]) Vergl. auch oben S. 143.

[7]) Geb. 1630 zu Sald, 1667 Vize-, 72 Hof-, 86 Opernkapellm. in Dresden.

[8]) Neudr. von H. Abert mit wichtiger Einl. als DTD. 55. Wien bot schon 1641 ein dramma per musica „Armida e Rinaldo".

klängen an Schlagerarietten vielleicht einer bereits am Hof beliebten Singspielrichtung und gibt sich wie Ad. Kriegers Lieder am bedeutendsten in den selbständigen Ritornellen. Bereits 1688 starb der Meister, der auch für Venedig acht Opern geliefert hatte, so daß R. A. Strungk seine hinterlassene „Antiope" vollenden mußte. Sein Sohn Benedetto wurde ein beliebter Textdichter Strungks, Hasses und Porporas.

Als Schützsche Opernfiliale darf Königsberg gelten, wo sein Vetter Heinrich Albert[1]) 1635 zur Begrüßung des Polenkönigs am Preußenhof einen fünfaktigen „Cleomedes", 1645 zur Jahrhundertfeier der Universität eine ebensolche „Sorbuisa" (auch als „Prussiarchus" belegt), beide von Simon Dach, vertonte. Trotz dem Beifall des Großen Kurfürsten konnten sie aus Geldmangel nicht gedruckt werden, so daß die Musik bis auf zwei Chöre in Alberts Arien verscholl[2]). Im Jahr der Torgauer Dafne (1627) ist auch für Prag eine Pastoralkomödie bezeugt, ob aber ein deutsches oder italienisches Werk, bleibt ungesagt. Bald darnach treffen wir hier die italienische Oper, doch spielte die Moldaustadt 1714—1716 eine bisher unbeachtete Rolle auch in der frühdeutschen Operngeschichte: Stölzel führte hier im Collegium musicum des Barons Hartig und des Grafen Logi drei seiner Bühnenwerke auf[3]).

In Wien herrschte von Anfang an (1631) das italienische Musikdrama, das damit seine früheste Dauerzuflucht an deutschen Höfen fand und sich hier durch die Vorliebe der Kaiserfamilie die wichtigste Filiale des die Frühbarockzeit beherrschenden Venedig (allerdings in einer etwas vornehmeren Spielart) schaffen konnte, ohne doch auf volkstümliche Fröhlichkeit ganz zu verzichten. Aus den ersten zwei Jahrzehnten der Wiener Oper, die unter Valentini und Bertali stand, ragen nur erst wenige geschichtliche Festpunkte heraus: eine Aufführung von Monteverdis „Rückkehr des Odysseus" ist strittig[4]), wohl aber ist eine solche für den Egisto (1642) seines genialen Schülers Francesco Cavalli verbürgt, den man ob des ritterlichen Untertons seiner Musik den „R. Wagner des 17. Jahrhunderts" genannt hat[5]), ebenso neben seinem Giasone (1650)[6]) und der

[1]) Siehe oben S. 135 ff.

[2]) v. Winterfeld, Ev. Kirchengesf. II 143 und Kretzschmar in DTD. 12 XIV, fehlt aber in seiner Operngesch.

[3]) Mattheson, Ehrenpforte S. 345.

[4]) H. Goldschmidt in Sbd. IMG. IX 570 ff. stimmt dafür, R. Haas in Zs. DMG. III 386 dagegen.

[5]) Kretzschmar in Vj. 1892 und Petersjb. 1907/10, Heuß in Sbd. IMG. IV, Wellesz in Adlers Studien I und Zs. DMG. I 278ff.

[6]) Teilweis neugedr. in Eitners Publ. Bd. 12.

Hochzeitsoper des Fel. Sances für Ferdinand III. ein Werk dieses Kaisers selbst. Es war eine Epoche voll reizender Jugendfrische: Chor und Kontrapunkt traten zurück, auf jungem Dur-moll-Boden vollzog sich ohne schroffe Scheidung von Rezitativ und Arie die lebendige Handlung, der eine gesunde Gegensätzlichkeit tragischer und lustiger Szenen den großen Rhythmus gab. Unter dem musikbegeisterten Leopold I.[1]) wurden 400 Opern in Wien prunkvoll gegeben, zumal die Einstudierung von M. A. Cestis Pomo d'oro (zu Leopolds Hochzeit 1667) galt noch nach vierzig Jahren als „die aller kostbarste, die je gesehen worden"[2]). Echt höfisch-barock verleiht der Textdichter Sbarra den Parisapfel nicht den drei Göttinnen sondern der Kaiserbraut; neben mythologischen Schaulustszenen ermöglichen frei erdichtete lyrische Personen warm empfundene Seelenschilderungen; der Götternarr Momo, eine Amme und Charon sorgen für echt venezianisch spaßhafte Zwischenspiele. Cavallis Hauptrival Cesti, der drei Jahre lang selbst als Vizekapellmeister in Wien wirkte, griff wohl unter französischem Einfluß auf den Chor zurück, für den er als früherer päpstlicher Tenorist vortrefflich zu schreiben verstand. Gefühlshöhepunkte bieten die begleiteten Rezitative und eine monteverdisch geformte Klage der Proserpina mit düsterer Untermalung von zwei Hörnern und Posaunen, Fagotten und Regal, wie überhaupt trotz flüchtiger Niederschrift die Instrumentation scharf geprägt wirkt. Mehrstrophige Lieder werden bereits variiert, Duos und Terzette sorgen für bunten Wechsel. Bei gleicher Gelegenheit zeigten sich auch die andern Kapellmeister als Musikdramatiker: Bertali[3]) und Draghi[4]) mit Opern, Konzertmeister Schmelzer[5]) mit einem Ballett.

Das Dreigestirn Ant. Draghi (Musik), Graf Nic. Minato (Dichtung) und Baron Burnacini (Theaterdekoration) hat nach und nach an 200 Opern in Wien glanzvoll herausgebracht. Durfte Riemann[6]) dem Draghi nicht ganz mit Unrecht die „erste Kapellmeistermusik" vorwerfen, da seine Flüchtigkeit und die Bevorzugung einstrophiger Liedformen die Oper bedenklich verflachen ließ und er das Accompagnato ziemlich vernach-

[1]) Vergl. oben S. 98 f.

[2]) Neudruck als DTÖ. III 2 und IV 2 (G. Adler), leider ist die Musik zum 3. und 5. Akt verschollen.

[3]) Antonio Bertali, geb. 1605 in Verona, gest. 1669 in Wien, wo er seit 1637 der Hofmusik angehörte und mit rund zehn Opern nachweisbar ist.

[4]) Über sein Opernschaffen vergl. M. Neuhaus in Adlers Studien I.

[5]) Neudrucke in DTÖ. XXVIII 2, dazu Nettl in Zs. DMG. I 720 u. Adlers Studien VIII, auch E. Wellesz in Abh. der Wiener Ak. d. W. phil.-hist. Kl. Bd. 76 (1914).

[6]) Hdb. II 2 S. 464 ff. mit Beispielen seiner äußerlichen Rouladen.

lässigte, so bleiben ihm doch wesentliche Verdienste z. B. um die Instrumentation[1]). Kaiser Leopold I. selbst hat mit drei deutschen Singspielen (Die vereinten Bruder und Schwester 1680, Die thörichten Schäfer 1683, Die Ergetzung Stund der Sklavinnen auf Samie 1685) in die Wiener Produktion schöpferisch mit eingegriffen[2]), und auch in italienische Werke gern deutsche Arien seiner Komposition eingelegt. Drohte Wien durch Draghis etwas schnellfingrige Muse zu bloßer musikdramatischer Fabrikarbeit hinunterzusinken, so sollte die Stadt bald wieder zum Hort neuen, höhergerichteten Strebens werden: durch Joh. Jos. Fux[3]).

Ähnlich stark überwog von vornherein der Opernsinn am zweiten deutschkatholischen Schwerpunkt: in München[4]), zumal seit 1653 die savoische Prinzessin Adelheid als Braut Ferdinand Marias die in ihrer Heimat seit 1609 gepflegte Musikdramatik mitbrachte und in dem Hofkapellmeister Porro († 1656) ihren alten Turiner Hoforganisten wiederfand[5]). 1653 dichtete und komponierte der Geistliche Giov. Balt. Maccioni, Harfenlehrer der Fürstin, gelegentlich eines Besuchs des musikalischen Kaisers Ferdinand III. die erste Münchener Oper L'arpa festante — nicht viel mehr als eine fünfstimmige Kantate mit Bc., die im Rezitativ und kleinen Ariosi Monteverdische und Cestische Züge aufweist[6]). Da die nächsten Partituren fehlen, sind die Tonsetzer meist nur vermutungsweise festzustellen, so Pietro Zambonini für eine Ninfa ritrorsa und eine Turniermusik, der Hoforganist Ludwig Wendler für ein Ballet Le pompe di Cipro[7]). Zur Aufführung standen berühmte Kastraten wie Santi und Salisio in festem Solde, der italienische Sängerstab zählte zeitweilig bis zu 46 Köpfen.

1657 beginnt J. K. Kerlls fleißiges Wirken, dessen italienische Opern leider sämtlich nur noch im Text erhalten sind, darunter ein Erinto

---

[1]) So benutzte er schon 1673 in seinen „Vestalinnen" abgestimmte Amboße, die erst Spontini wieder in seinem „Alcidor" eingeführt hat (B. A. Marx, Gluck u. die Oper I 217 sowie Ph. Spitta, Zur Musik S. 326 f.).

[2]) Vgl. oben S. 100 nach Adler in Vj. VIII. Ein lustiger, für Leopolds Musikfreude und Gemütlichkeit gleich bezeichnender Zug: wenn er in den großen Opern die Partituren mitlesend auf den Knien hielt, stichelte die weniger musikalische Kaiserin neben ihm zu sichtbarem Protest am Stickrahmen.

[3]) Siehe unten Buch 3, Kap. 2.

[4]) Zur Vorgeschichte siehe oben S. 156.

[5]) Rudhart S. 34.

[6]) Einige mittelwertige Nummern nach der ausnahmsweis in Wien erhaltenen Hs. in Sbd. IMG. V 442 ff. (Schiedermair).

[7]) Sandberger in DTB. II, 2, XIV f.

von 1661, für den man 38000 Gulden verausgabte, während eine Trilogie zur Geburt des Tronerben im nächsten Jahr sogar deren 70000 kostete[1]). Seit Kerlls schroffem Abgang (1674) deckte Hofkapellmeister Ercole Bernabei, ein Schüler des Römers Benevoli, den Opernbedarf. Unter seinen Hauptwerken sind wenigstens dem Namen nach bekannt eine Alvilda in Åbo (im Gründungsjahr der Hamburger Oper 1678) und ein Aenea in Italia vom Jahr darauf — 1687 starb er, bereits seit Jahren künstlerisch unterstützt von seinem Sohn und Nachfolger G. A. Bernabei (im Amt bis 1732), der als Opernkomponist 1683 mit einer Ermione und einem Giulio Cesare begonnen zu haben scheint. Als einsames Einzelbeispiel deutscher Kunstübung erscheint dazwischen 1681 das vom Baron Leiblfing gedichtete Singspiel „Lisimen und Kalliste", Musik vom Hofgeiger Veit Weinberger[2]).

Im gleichen Jahr debutierte Agostino Steffani (1654—1728) als heller junger Stern aus der Schule des älteren Bernabei mit einem Marc' Aurelio[3]). Zu Castelfranco geboren und in Padua unterrichtet wurde er 1667 vom Kurfürsten als Kapellsänger nach München gebracht, wo er vier Jahre lang ohne viel Dank bei Kerll studierte. Nach römischer Fortbildungszeit unter Bernabei wurde er mit 21 Jahren Münchener Hoforganist, hörte Lullis Opern in Paris und empfing die Priesterweihe (1682 „Abt von Lempsing"). Als Kammermusikdirektor ließ er dem genannten Marc' Aurelio 1685 als zweite Oper einen Solone, das nächste Jahr einen Servio Tullio[4]), weiter einen Alarico il Balta und eine Niobe[5]) folgen, die Texte schrieb meist sein Bruder Ventura Terzago. Über seine Opern für Hannover, wo er seit 1688 Hofkapellmeister war, und seit 1707 für Düsseldorf wird später zu sprechen sein[6]). Bald sattelte er ganz zum Diplomaten um, begann als Geheimkurier und fürstlicher Heiratsvermittler, wurde Staatsrechtsschüler von Leibnitz, verschaffte 1692 trotz kaiserlichen Widerstandes dem Haus Braunschweig-Hannover mit glänzender Verschlagenheit die neunte Kurwürde und sich selbst den Titel eines päpstlichen Protonotars, wurde 1703 pfälzischer

[1]) Rudhart S. 49.

[2]) Rudhart S. 74 ff, der auch einen deutschen „Ascanius" ganz nebenher ohne Verfasser nennt.

[3]) Über seine Münchner Jahre A. Einstein im Km. Jb. 1910 und Zs. IMG. X. Reiche Proben aus seinen Opern in DTB. XI 2 und XII 2 (Riemann). Seine Opernpartituren sind bis auf zwei von 1685 sämtlich erhalten.

[4]) Vergl. A. Neißers mehrfach genannte Diss. München 1902.

[5]) Eine Arie hieraus in Riemanns Beispielsammlung als Nr. 117.

[6]) Über seine Kammerduette und Kirchenmusik s. oben S. 151.

Regierungspräsident in Düsseldorf und vier Jahre später Titularbischof sowie Nuntius für Norddeutschland in Hannover. Später zwangen ihn Aufwandschulden, lieber auf Reisen zu leben; auf einer solchen ereilte den geistvollen Briefwechsler der Kurfürstin Sophie von Hannover und ihrer Tochter Sophie Charlotte von Preußen[1]), der noch als 74jähriger seinen Reisegefährten Händel durch schönen Gesang entzückt hatte[2]), der Tod zu Frankfurt a. M.

Steffani war der erste vollgültige Vertreter der reinen Arienoper, die er noch nicht mit Zierwerk überladen, sondern auf vornehmsten Liedstil beschränkt hat[3]). Wie durch die elegante Meisterschaft polyphoner Stimmführung, so wirkte er auch durch sorgsame, warme Durchbildung der Rezitative (deren oft eigentümliche Großrhythmik Riemanns Neudruck geistvoll ausgedeutet hat) gleich J. J. Fux billiger Verflachung entgegen, und Händel hat, obwohl ihm selbst weit größere Dramatik eignete, von Steffanis Gediegenheit dankbar gelernt; doch auch Steffani mangelte es gelegentlich nicht an packender Wirkung[4]). Auch seine an Lulli geschulten Ouvertüren (langsam-schnell) haben Epoche gemacht, indem er die französische Trioepisode (2 Ob. und Fag. statt des sonstigen Tutti) nach Deutschland brachte und die großen Akkordschläge der Einleitungslarghi erstmals mit Zweiunddreißigstelpassagen pathetisch aufschäumen machte[5]). Steffani, dessen Bühnenwerke seit 1689 auch vielfach in deutschen Übersetzungen gegeben wurden, erfüllte kurzgesagt die bedeutsame geschichtliche Sendung, bei uns den bis dahin fast unversöhnlichen Gegensatz von widerborstigem „Kantorenkontrapunkt" und „welscher Windbeutelei" zu edler maze auszugleichen[6]). Ob Riemanns Einschätzung, der ihn als Gleichwertigen dicht neben Scarlatti und Purcell, und etwas ferner von Lulli stellt, nicht vielleicht doch zu weit geht, wage ich nicht zu entscheiden[7]).

[1]) Briefe hannöverscher Königinnen an ihn in Zs. IMG. VIII (Einstein), die seinigen in den Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven Bd. 79.

[2]) Nach Einsteins Aktenfeststellungen sind seine persönlichen Beziehungen zu Händel wesentlich lockerer gewesen, als nach Chrysanders Händelbiogr. anzunehmen war.

[3]) Riemann in DTB. XII, 2, S. IX.

[4]) Z. B. die trotzige Baßarie des Telamide in Alcibiade mit ihren düsteren Oktavsprüngen und dem bei ihm so beliebten quasi-Ostinato „Prometheus in Ketten am Kaukasus steht" DTB. XII, 2 S. 125.

[5]) So findet man sie in seinen Rivali concordi, in Händels Flavio, Almira usw., vergl. Neißer a. a. O. und besonders G. Schmidts Schürmann-Diss. (München 1913), der S. 38 ff. eine ganze Geschichte der damaligen Opernsinfonie bietet.

[6]) Chrysanders Händel I 316 ff.

[7]) Über die weiteren Schicksale der Münchner Oper unter Torri siehe Buch 3 Kap. 2.

Opernfilialen von München wurden durch Steffanis Lebensweg Hannover und Düsseldorf. In dem 1653—82 katholisch regierten Hannover[1]) zierten nach M. Schildts Heimgang seit 1665 der Gambist Clamor Abel, der Organist A. Coberg und der Geiger N. A. Strungk die Hofkapelle, die 1680 der Frankoitaliener J. B. Farinelli mit sechs französischen Musikern übernahm. Opern von Cesti und Trento[2]) wurden seit 1678 gegeben, einen vortrefflichen Textdichter besaß man in Steffanis Freund, dem Abbate Ort. Mauro. 1687 wurde als Nachahmung des im benachbarten Wolfenbüttel längst prangenden Theaterbaues ein großartiges Opernhaus errichtet und Steffani im nächsten Jahr zum Kapellmeister berufen, der es 1689 mit seinem Enrico Leone[3]) eröffnete, um bis 1696 noch acht weitere, mit Mauro gemeinsam gearbeitete Bühnenwerke folgen zu lassen. Dazwischen wurden ein paar wenig bekannt gewordene deutsche Opern ungenannter Tonsetzer auf Texte des Göttinger Professors Joachim Meier gegeben, auch Torri aus München begegnet 1696 als Gast. Zwei Jahre später starb Kurfürst Ernst August, und die Oper ging auf lange ein.

In Düsseldorf herrschte der Wittelsbacher Zweig Pfalz-Neuburg und erwies sich während des 17. Jahrhunderts als Vorposten des musikalischen Italienertums am Rhein[4]). Erst hatte hier der Geiger Marini[5]) gewirkt, dann besaß man in Kapellmeister Mocchi einen Freund und Schüler Carissimis, der seit 1650 kleine italienische Opern und Balletts lieferte[6]). Der Kantatenkomponist Jakob Greber und der Gambist Schenk zierten den Hof „Janwillems", um 1679 wurden hier deutsche Opern (Damon und Melisse, Salibene und Rosimene) vermutlich mit Musik von J. P. Agricola aufgeführt, die aber verschollen sind. Dagegen haben sich italienische Opernpartituren des Düsseldorfer Vizekapellmeisters Hugo Wilderer[7]) bis nach Wolfenbüttel (Nino 1709) und Wien (mehrere titellose seit 1679) hin erhalten, während Georg Kraft hierzu die Ouvertüren und eigne Ballettmusiken schrieb. Für den großen Jan-Willem, dem Corelli zum

[1]) G. Fischer, Musik in Hannover [2] (1903).

[2]) Behrend, Strungk S. 44 gegen Fischer.

[3]) Als „Heinrich der Löwe" deutsch in Hamburg, Braunschweig, Augsburg, als „Mechthildis" in Stuttgart.

[4]) A. Einstein, Italienische Musiker am Neuburger Hof (Sbd. IMG. IX 379 ff.)

[5]) Vergl. oben S. 108.

[6]) Siehe auch vorher S. 84 Anm. 4.

[7]) Geistliche Konzerte von ihm (Modulazioni sacre) wurden in Amsterdam gedruckt, eine kurze Messe von ihm schrieb J. S. Bach sich ab. (Handschr. d. Berliner Staatsbibliothek.)

Dank für den Titel eines Marchese di Ladenburg sein op. 6 widmete, schrieb Steffani seine reifsten und bedeutendsten Werke, so 1709 den Tassilone[1]), dann Amor vien del destino, Turno und Arminio, wo er das Schema der Dacapoarie oft zur freien dramatischen Szene auflockert[2]).

Seit 1686 waren Düsseldorf und Neuburg mit Heidelberg und Mannheim unterm gleichen Kurhut vereint und verschmolzen oft ihre Hofkapellen und Opernunternehmungen. In der Pfalz und Oberpfalz zeigen sich früh musikdramatische Ansätze, so in Amberg die Liederspiele „Das Endesdrama, eine musicalische Opera von des P. Georg Maendels Composition" (1650), drei Jahre darauf eine Philothea, 1670 ein „musicalisches Drama ‚Der marianische Soldat'"[3]), die zwischen Schulakt und Volksspiel geschwankt haben mögen. In Heidelberg gab man erstmals 1661 ein Singspiel „Die verstörte Lust"[4]), zu dem der vorher in Wolfenbüttel nachweisbare L. de la Marche wohl nicht die Musik, sondern bloß die Tanzeinrichtung beigesteuert hat, 1667 folgte eine „Aegyptische Olympia", 1683 auf der Mannheimer Zitadelle „Die über Mars triumphierende Anmut" als beliebtester aller Hochzeitsstoffe. Vier Jahre darauf wurde die Heidelberger Erstaufführung der Gemma Geraunio des noch mit weiteren italienischen Opern belegten Hofkapellmeisters Moratelli durch ihren unerhörten Prunk ein lange nachhallendes Ereignis. Bald aber vernichteten die französischen Mordbrennereien unter Mélac jede weitere Kunstblüte in pfälzischen Landen.

Wenden wir uns von diesen überwiegend verwelschten Opernbieten, die aber doch in unserm Geschichtsbild nicht fehlen durften, nach den Zentren des deutschen Musikdramas, so steht Nürnberg seit der Torgauer Dafne durch einen eigentümlichen Versuch zeitlich an der Spitze, da hier der Blumenorden der Pegnitzschäfer mit den italienischen Sprachgesellschaften Akademiebeziehungen pflegte: Ph. Harsdörffer druckte 1644 im 4. Teil seiner „Frauenzimmergesprächspiele" (gewissermaßen dem frühesten deutschen Familienblatt)[5]) seine „Seelewig, Ein geistliches Waldgedicht" mit der Musik von Siegmund Theophil Staden, dem mit

[1]) Schon 1698 fertig, also nicht (wie Chrysander annahm) von Händel beeinflußt, sondern umgekehrt — vergl. Neißer a. a. O. S. 101.

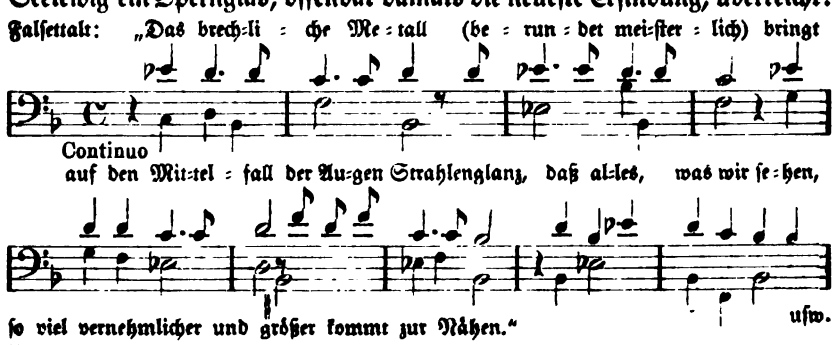
[2]) Ein besonders großartiges Beispiel bildet aus Turno die umfängliche Szene der Lavinia für Altstimme, virtuoses Lautensolo und konzertierendes Orchester, DTB. XII 2 S. 172—181.

[3]) D. Mettenleiter, Musikgesch. d. Oberpfalz S. 95 ff.

[4]) K. Walter, Musik und Theater am Kurpfälzischen Hof S. 27 ff.

[5]) Über ihre sonstige musikgeschichtliche Bedeutung E. Schmitz in der Alliencronfestschrift 1910 S. 254 ff.

Rist befreundeten Sohn des Johann St.[1]), ab — sichtlich ein Versuch, die Florentiner „Freudenspiele" nachzuahmen; eine Aufführung ist nicht nachweisbar. Die Pastoraloper wird ins Geistliche gewendet, um allegorisch zu zeigen, „wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielerlei Wege nachtrachtet und wie selbe hinwiederum von dem Gewissen und dem Verstande durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten werden". Personen sind die drei „Nimfen" Seelewig (Seele), Herzigild (Verstand) und Sinnigunda (Sinnlichkeit) samt ihrer „Zuchtmeisterin" Gewissulda (Gewissen), denen die drei Hirten Künsteling (der „Kunstkützel fürwitziger Wissenschaft"), Reichimund und Ehrelob samt dem Satyr Trügewalt als frühvenezianischem Spaßmacher symmetrisch gegenüberstehen; an den Aktschlüssen tritt noch Hirten-, Nymphen- bezw. Engelschor hinzu. Dies „Singspiel oder Spielgesang" ist „gesangweis auf italienische Art gesetzet", hat das reiche Orchester von je drei Geigen, Flöten, Schalmeien nebst Trügewalt „grobem Horn", den Continuo „führet eine Theorba durch und durch". Die winzigen Akteinleitungen heißen „An- oder Gleichstimmung", das Recitativo mit Continuo wird lieber sprachreinlich mit „erzählungsweiß vollgrundmäßig" ausgedrückt. Die Orchesterbegleitung sucht den Charakteren zu entsprechen, z. B. gehören zu den Nymphen Geigen, Lauten, Flöten, zu den Hirten Schalmei, Zwerchpfeife und Flageolet; die Auswahl der Zwischenaktsmusik bleibt dem Dirigenten überlassen, nur muß sie das „Gerümpel" des Umbaus übertönen. Den Prolog der Frau Musica singt Diskant oder Tenor, weiterhin enthält die Oper kleinste Strophenlieder und hübsche Zwiegesänge etwa in H. Alberts Art, doch deutet Harsdörffer einmal auf Raummangel als unerwünschte Ursache solcher Beschränkung hin. Das Rezitativ schleicht noch in trüber, zähflüssiger Kirchlichkeit daher und wirkt durch das Klappern binnenreimender Alexandriner nur noch langweiliger. Man sehe, wie Künsteling der Seelewig ein Opernglas, offenbar damals die neueste Erfindung, überreicht:



[1]) Großenteils neugedr. v. R. Eitner in M. f. M. XIII S. 55 ff.

Wirkt diese gespreizte Ernsthaftigkeit auf uns heute fast albern, so gemahnt schüchterne Naturfreude doch gelegentlich von fern an Scheins Hirtenlust. Noch weitere „kleine Hauskomödien mit Musik" (um mit E. Fischer zu reden) haben Harsdörffer und S. Th. Staden verfaßt, worunter die Allegorie „Von der Welt Eitelkeit" neugedruckt vorliegt[1]; ein reizend naives Liederspiel, worin Schmiede, Drescher, Schembartmasken, die Tageszeiten, ein Liebespaar und der Tod auftreten, während andere Stücke bald mehr zum Ballett („Die Tugendsterne", „Vom halben Umbkreiß"), bald mehr zur venezianischen Verwicklungsoper („Schau- oder Freudenspiel der Sprichwörter") neigen. Kleine Programmouvertüren und die vielfach ausgesprochene Theorie des Gesamtkunstwerkes weisen bedeutsam über jene Zeit hinaus.

Von den gleichaltrigen Oratorien Kindermanns[2]) führt ein deutlicher Pfad über J. Klajs Schulspiele mit Liedeinlagen „Die Auferstehung Jesu Christi" (1644), „Christi Himmel- und Höllenfahrt" (dgl.) sowie „Herodes der Kindermörder", dann weiter über Chr. K. Dedekinds „Neue geistl. Schauspiele, bekwehmet zur Musik" (1670) und H. G. Pellicers „Trauerspiel vom leidenden Christus" zu den geistlichen Anfängen der Hamburger Oper[3]). Nürnberg stellte aber auch mit seinem bekannten Dichter S. v. Birken (Betulius) den ersten Baireuther Librettisten (Singspiel „Sophia" 1662), mit seinen musikalischen Söhnen J. W. Franck, W. K. Briegel, Ph. Krieger die ersten Tonsetzer der Ansbacher, Darmstädter und Weißenfelser Oper. Nachdem Ad. Negelein (im Blumenorden Celadon) 1682/84 ein fünfaktiges Singspiel „Abraham und Isaac" mit 21 Arien und reichlicher Zwischenaktsmusik aufgeführt, das auch nach Coburg gelangte, und der Ansbacher Geiger Johann Fischer seine Tragikomödie „Joseph" ein Jahr darauf nach Nürnberg gebracht hatte, erwuchs der Haßlerstadt endlich in dem Organisten Joh. Löhner (1645—1705) ein namhafter eingeborener Opernkomponist[4]). 1679 vertonte er für Ansbach „Lysilla oder die triumphierende Treue", 1687 für seine Vaterstadt einen nach Minato verdeutschten „Zeleukus", darauf einen „Theseus", 1696 die „Eroberung Jerusalems", zuletzt noch einen „Arminius". Nur von zweien sind in seinen Liedersammlungen wenigstens Arien auf uns gekommen, die ihn als vorzüglichen Melo-

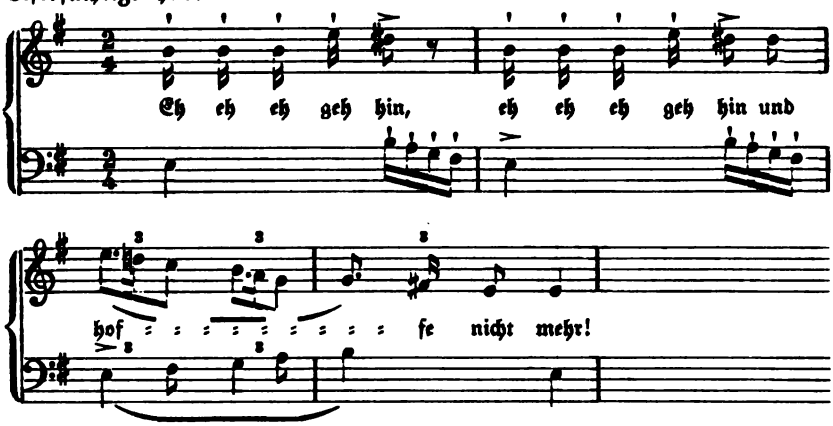
[1]) E. Schmitz in der Liliencronfestschrift S. 265 ff.

[2]) Siehe oben S. 90.

[3]) Pirro, Buxtehude S. 165 ff.

[4]) A. Sandberger, Die Nürnberger Oper 1650—1720 (im Archiv I 85 ff.) Vgl. auch vorher S. 146 Anm. 3.

diker und an besten italienischen Mustern geschulten Polyphonisten zeigen. Bemerkte schon Ph. Spitta Vorahnungen Bachscher Thematik, so sei für die Arie „Wie ist die Liebe" auf Ad. Kriegers Anmut zurückverwiesen. Mustergültig bildhaft und humorvoll stellt er z. B. eine zankende Eifersüchtige hin:



Die Schicksale der Barockoper an den zahlreichen Kleinhöfen Mitteldeutschlands verwirren sich dem Auge leicht durch die Überfülle sich kreuzender Beziehungen[1]). Überraschend schnell verbreiteten sich erfolgreiche Arbeiten selbst von abgelegenen Residenzen weithin, so daß man bereits von einem gesamtdeutschen Spielplan sprechen darf, da nicht nur die Kapellmeister und Dichter, sondern auch die Diplomaten und die Fürsten selbst deswegen überall Berichterstatter hatten. Zudem treten am Jahrhundertende nach französischem Muster vielerorts hauptamtliche Intendanten auf, die sich gegenseitigen Erfahrungsaustausch besonders angelegen sein ließen[2]). Die Freizügigkeit der Opern infolge unbeschränkt verfügbarer Mittel steht in auffallendem Gegensatz zur streng örtlichen Abgeschlossenheit der gleichaltrigen Kirchenmusik[3]). Deutlich ergibt sich jedenfalls der Dresdener Hof durch verzweigte Familien-

[1]) Klarheit könnte oft nur die (meist verschollene) vollständige Partitur schaffen, denn es begegnen gleiche Titel für ganz verschiedene Dichtungen oder abweichende Namen für das gleiche Stück; bald ist ein Libretto am selben Ort mehrmals komponiert worden, bald hat der Tonsetzer seine alte Musik unter neuem Titel nur wenig umgearbeitet — in andern Fällen wurden nur die Arien von anderer Seite neu geliefert, oder mehrere Tonsetzer schrieben aktweis am gleichen Werk (Pasticcio = Pastete).

[2]) Solche z. B. 1689 in München, 1690 in Hannover, 1704 in Berlin, 1714 in Braunschweig, 1718 in Dresden — Wien besaß ja schon seit dem Mittelalter seinen Hofmusikgraf.n (vgl. Bd. I S. 318).

[3]) Sie beruhte auf der stark wechselnden Ortsüberlieferung der Kirchenliedfassungen.

beziehungen und an ihm Schütz durch seine Lehrbedeutung als Ausgangspunkt mehrerer wichtiger Entwicklungen: so z. B. seit der mit Bontempis Paride 1661 gefeierten Heirat der sächsischen Prinzessin Erdmuthe Sophie nach Baireuth, wo die italienische Oper seit 1681 unter der Leitung von R. Fedeli, dann Torri, schließlich wieder Fedeli stand, bis 1712 eine Weißenfelser Prinzessin auch hierher die später zu würdigende deutsche Oper brachte.

Da der in Halle hofhaltende Herzog August (aus einer Dresdener Nebenlinie) zugleich Verweser des Erzstifts Magdeburg war, ist letztere Stadt widerrechtlich unter die Vororte der frühdeutschen Oper gekommen[1]). In Halle lieferte der aus dem Schützkreis hervorgegangene Hofkapellmeister Philipp Stolle erstlich 1654 eine „Hochzeit der Thetis", 1658 das Singspiel „Charimunda"[2]), welchem 1663 das Singballett „Nero der Verzweifelte" folgte[3]). Weitere Hauptstücke waren hier 1669 „Der erkannte Tuisko", 1671 die Singende Comödia „Die verliebte Jägerin Diana" von D. L. Heidenreich[4]), im nächsten Jahr eine „Aspasia", 1675 „Jakobs Hochzeit", 1677 „Hamann und Esther", 1682 „Rosabellae Schäferei", 1684 „Treu Herr, treu Knecht". Die Musik mag meist der Kapellmeister David Pohle[5]) geschrieben haben, der bald vor der jugendlichen Tatkraft des J. Ph. Krieger[6]) nach Zeitz, dann nach Merseburg wich. Als Halle gemäß dem Westfälischen Frieden mit dem Tode Herzog Augusts an Preußen fiel und der Nachfolger Johann Adolf nach Weißenfels übersiedelte, wo 1685 unter Krieger das prächtige Operntheater eröffnet wurde, besaß man in den Gambisten Höffler und Kühnel[7]), dem Konzertmeister Joh. Beer, dem Sänger J. Kremberg[8]), dem Lautenisten Falkenhagen und dem Hoftanzmeister Pantaleon Hebenstreit[9]) beneidenswerte Kräfte. Eine Fülle bedeutsamer Anregungen ist von der Weißenfelser Oper[10]) ausgegangen, deren fürstlicher Herr als

[1]) So in Kretzschmars Gesch. d. Oper S. 135.

[2]) R. Buchmayer in der Riemannfestschr. 1909 S. 358.

[3]) Inhaltsausgabe v. Chrysander in AMZ. 1877 S. 555ff.

[4]) Fürstenau I 231.

[5]) Zahlreiche geistl. Konzerte von ihm liegen hs. in Kassel und Uppsala, eine Orchestersuite findet sich neugedruckt in Ecorchevilles Suitenband (vgl. oben S. 114), auch schrieb er Arien auf Flemingsche Texte.

[6]) Siehe oben S. 91ff.

[7]) Vergl. S. 118.

[8]) Oben S. 145.

[9]) Vergl. unten Buch 3, Kap. 2.

[10]) A. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels (1911).

Mitglied deutscher Sprachgesellschaften auf nationale, sprachliche und sittliche Reinheit hielt. Von hier lieferte Ph. Krieger Opern bis nach Braunschweig, brachte R. Keiser aus dem benachbarten Teuchern seine wertvollsten Arbeiten nach Hamburg; hier lernten die nachmaligen Hamburger Größen Schieferdecker, Förtsch und Kriegers Schwiegersohn Grünewald, der diese Überlieferung nach Leipzig, Berlin, Hamburg und Darmstadt tragen sollte, hier auch D. Heinichen und der ältere Fasch. In Weißenfels entschied sich der Musikerberuf des Knaben Händel, wirkte Bachs Schwiegervater Wülcken als Hoftrompeter, lernte seine Anna Magdalena singen, wurde der Meister selbst „Kapellmeister von Haus aus" und schrieb für den Herzog seine Jagdkantate.

Den reichen Weißenfelser Spielplan, dem in Paul Thymich und Ph. Chr. Heustreu verhältnismäßig geschmackvolle Hausdichter dienten, bestritt musikalisch zunächst ganz überwiegend Philipp Krieger[1]). Leider sind auch hier nur Arienauszüge erhalten geblieben (vgl. oben S. 149)[2]), schlichte Strophengebilde voll munterer Klarheit, die auf die Nachbaropern weithin vorbildlich wirkten — ein großzügiges Lamento aus „Scipio" blieb seltene Ausnahme[3]). Fast jedes Jahr brachte mehrere Kriegersche Bühnenwerke, von denen keine Note erhalten geblieben ist[4]), mit „Regner und Swanwit" wagte er sich sogar an den Hamletstoff. 1715 setzte mit „Heinrich v. Wallis" zur Unterstützung des alternden Meisters der zweitwichtigste Weißenfelser Opernkomponist ein, Joh. Augustin Kobelius (1674—1731), von dem über 20 Werktitel[5]), aber ebenfalls keine Partituren erhalten blieben. Die letzten Weißenfelser Musikdramen, auf die auch der höhere Flug anderwärs nicht ganz ohne Rückwirkung geblieben sein kann, waren 1730 ein Clodovaeus, 1735 Basia, 1736 „Die getreue Cloris" — mit dem Tod des letzten Herzogs verödeten rasch Stadt und Schloß. Kurz zuvor war gerade hier noch das Wehen einer neuen Zeit spürbar geworden: in Weißenfels stellte die Neuberin ihre berühmte Schauspieltruppe zusammen, von hier wie von Hamburg sandte sie Stimmungsberichte an ihren Gönner Gottsched. Dieser

[1]) Nero; Phöbus und Irene (1685), Apoll und Daphne 1686, Zephyr und Flora 1687, Cecrops mit seinen Töchtern; Flora, Ceres und Pomona; Die gedrückte und wiedererquickte Eheliebe 1688; Cephalus und Procris 1689; Der großmütige Scipio (1690).

[2]) Einzelne Proben veröffentlichte auch R. Eitner in den Beilagen zu M. f. M. 29/30.

[3]) Schmidt, Schürmann S. 8.

[4]) Seit 1690 z. B. Phaeton, Jason, Talestris, Antonius triumvir, Cadmus, Titus usw

[5]) U. a. „Ali und Sefira", „Don Carlos und Sidonia", „Amine und Sefi", „Achmed und Almeide", also auffallend viel Türkenstoffe.

Erneuerer der deutschen Bühne war bekanntlich ein abgesagter Feind der Oper als einer Verderberin des Geschmacks wie des Staatshaushalts und hat dem Hanswurst der Hamburger Oper einen berühmten literarischen Scheiterhaufen errichtet. Im übrigen liefert sein „Nöthiger Vorrat" (1757)[1]) eine wertvolle Liste frühdeutscher Opernbücher, und es entbehrt nicht des Humors, daß ausgerechnet der grimme Singspielverächter sich 1733 herbeigelassen hat, für den Weißenfelser Herzog eine „Tafelmusik" zu dichten, um durch dessen Fürsprache ordentlicher Professor an der Leipziger Universität zu werden[2]).

Zahlreich waren die kleinen Hofopern in Thüringen. In Rudolstadt gab man 1665/67 sechs „Trauer-, Lust- und Mischspiele", die Jacob Schwieger oder Caspar Stieler verfaßt haben mag[3]) — davon enthält die „Erfreuete Unschuld" wenigstens Instrumentationsangaben zu den „singenden Zwischenspielen" (d. h. Gesangseinlagen)[4]), die für den Verlust der Noten (von Georg Bleyer?) entschädigen müssen. Um 1700 gab man hier eine Reihe von auch nur textlich erhaltenen Pastourellen und Serenaten in Erlebachs Vertonung. Im benachbarten Arnstadt, wohin 1700 eine Tochter Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig väterliche Opernüberlieferungen verpflanzte, hörten die Schwarzburger Grafen vier Jahre danach eine pedantisch-lustige Operette „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens" mit derben Mundartdialogen[5]) samt Rezitativen, Arien und Schlußchor; Philipp Spitta (Bach I 223) hat den Rektor Freiber und seinen Sohn für die Dichter und Tonsetzer gehalten. Das Arnstädter gräfliche Theater hatte unter Adam Drese Opern gegeben, 1708 folgte ein weiteres Singspiel. In Weimar sind deutsche Opern seit 1697 durch erhaltene Textbücher nachweisbar, in Jena gab man um 1670 unter Ad. Drese Opern französischer Richtung[6]), hier schrieb auch Nikolaus Bach seinen „Jenaischen Wein- und Bierrufer", eine Studentenoperette voll echter Komik, in der zwei Musensöhne ein Stadtoriginal hänseln — zwischen die raschen Seccorezitative sind Liedchen von der Weißenfelser Art eingestreut[7]),

[1]) Abgedruckt auch in Marpurgs Kritischen Beiträgen III 277 ff.

[2]) Werner, Weißenfels S. 142 ff.

[3]) A. Köster, Probefahrten I (1904); Kinkeldey in DTD. 46/47 S. XIV u. XLI ff.

[4]) Z. B. „ein starker Singebaß mit 5 Gamben", „ein lieblicher Alt mit 4 Bratschen", „ein Tenor mit Diskantgeigen" oder „zur Theorbe".

[5]) Neudruck von K. Th. Pabst als Gymn.-Progr. Arnstadt 1846.

[6]) Buchmayer im Bachjb. 1908 S. 117.

[7]) Beschreibung bei Spitta, Bach I 133, szenisch aufgeführt beim Jenaer Bachfest. Neuausg. v. A. Fareanu im Erscheinen.

alles musikalisch sehr frisch und hübsch. In Gotha gab man 1683 eine „Proserpina". Als hier im gleichen Jahr der Subrektor Heß den aus dem Türkenkrieg heimkehrenden Herzog mit einer Oper begrüßte, erbosten die darin reichlich verwendeten Heidengötter die Geistlichkeit derart, daß der arme Dichter auswandern mußte[1]). 1723 führte hier Stölzel als Hofkapellmeister unter anderm seine Oper „Der Musenberg" auf. Coburgs wurde schon gelegentlich der Nürnberger Oper gedacht. In Meiningen lieferte Schelles Schüler, der Kantor Römhild, zwischen 1692 und 1704 Opern, die ebenso wie die drei im benachbarten Eisenberg 1683 gespielten (vermutlich von Ph. Krieger) gänzlich verschollen sind. Altenburg hatte seit 1672 seine deutsche Oper unter Großer und Wenzel[2]), Stölzel schrieb für Gera 1712 ein Pastoral „Rosen und Dornen der Liebe". In Sondershausen beschäftigte man sich gleichzeitig mit den letzten Ausläufern der venezianischen Oper, wie eine große, dort handschriftlich erhaltene Ariensammlung sowie der vollständige Arienauszug der Braunschweiger Pyrrhusoper von 1696 zeigt[3]). Sogar das kleine Öttingen besaß seine deutsche Oper und hielt auf strengste Fernhaltung alles Hamburger Unflats, wie es drei in Merseburg erhaltene Textbücher[4]) ausdrücklich betonen.

Auch an den welfischen Höfen[5]) geht die Opernpflege letzten Endes auf H. Schütz zurück, den ehemaligen Wolfenbüttler „Kapellmeister von Haus aus". Seine herzogliche Freundin Sophie Elisabeth hatte 1640 eine „Schäferkomödie von Merindo" eingeübt und zwölf Jahre später eine „theatralische Freudendarstellung" inszeniert, die beide aus ihrer Feder stammen mögen und Harzer Bergleute als Hilfskräfte mit den Ausläufern der Florentiner Renaissancemusik in seltsame Verbindung brachten. Ein 1657 gegebenes geistliches Singspiel „Amelinde" stellt Chrysander in die Nähe von Stadens „Seelewig". Dann trat Schützens Schüler J. J. Löwe aus Eisenach, der in Wien viel Opern gesehen hatte, als Wolfenbütteler Hauskomponist mit jetzt verschollenen Musiken zu „Andromeda", „Orpheus" und „Iphigenie" hervor, seit 1663 begegnet immer häufiger Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, der bekannte Romandichter, als Librettist. Als Löwe 1663 nach dem

[1]) Buchmayer im Bachjb. 1908 S. 111.

[2]) Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 135.

[3]) Riemann in DTB. XII 2 S. XVIII.

[4]) Der tapfere Polyarchus 1702, Freud- und Liebesstreit 1703, Der ruhmwürdige Herkules 1705, (Werner, Weißenfels S. 121).

[5]) Chrysander in seinem Jb. I 170 ff.

ebenfalls opernfreudigen Zeitz übersiedelte, flauten unter Coler, den sein Fürst wenig unterstützte, die musikdramatischen Aufführungen stark ab. Erst nach Rosenmüllers Tode (1684) wurde eine neue Wolfenbüttler Operntruppe gebildet, die 1686 mit Lullis „Psyche" begann und im nächsten Jahr nach Braunschweig übersiedelte, wo 1690 ein gewaltiges Opernhaus mit 2500 Plätzen in fünf Rängen erbaut wurde. Die Preise gingen von fünf Silbergroschen fürs Parterre bis zu fünf Talern für den besten Logenplatz, und es wurde mit einer Tageseinnahme von über dreihundert Talern gerechnet, wobei man besonders auf die Meßfremden zählte. Doch überwogen in den ersten Jahren die Ausgaben derart, daß fürderhin nur immer an diesem Fehlbetrag zu tilgen blieb, bis der Herzog 1703 endlich erleichtert unter die Schlußrechnung schreiben konnte: „Daß Gott sei gedanket, an niemand an Capitalien noch an Interessen nichts zu bezahlen laut Hauptbuchs"[1]). In Braunschweig schrieb nach Stuttgarter und Pariser Studienjahren (diese 1674—82) und einer Ansbacher Anstellung der hochbedeutende, aber unstäte Joh. Sigismund Kusser (Cousser)[2]) als Hofkapellmeister seit 1690 die Opern Julia, Kleopatra, Jason, Ariadne, Narzissus (Texte meist von Bressand), von deren Musik leider nur erhalten blieb, was er sieben Jahre später in Stuttgart als „Helikonische Musenlust" hat drucken lassen — er schreibt noch etwas schwerfälliger als sein vermutlicher Schüler und nachweislicher Braunschweiger Gehilfe R. Keiser, zeigt jedoch seine reiche Erfindungsgabe bereits an Lulli und Steffani für größere Formen geschult. Zugleich sorgte er für einen musterhaft vielseitigen und vollwertigen Spielplan[3]) und wirkte so vorbildlich auf Hamburg ein, daß man ihn Anfang 1694 als Operndirektor dorthin berief. Seit 1687 besaß Braunschweig einen eigenen bedeutenden Musikdramatiker in dem aus dem Hannöverschen stammenden Georg Caspar Schürmann[4]), der nach Hamburger Ausbildungsjahren zunächst nur kurz in Wolfenbüttel amtieren konnte, da ein blutiger Ehrenhandel ihn außer Landes trieb. In Italien, Naumburg und Meiningen nachweisbar, ist er dann von 1707 bis zu seinem Tode 1751 dauernd als Braunschweig-Wolfenbüttler Hofkapellmeister tätig gewesen, und hat in den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts

[1]) Scholtz, Kusser S. 15.

[2]) Vergl. oben S. 111 u. 150.

[3]) Allein 1693 z. B. Erlebachs Plejaden, Ph. Kriegers „Wettstreit der Treue" und „Herkules", sein eigner Rè pastore, Cestis La schiava fortunata, Keisers Erstling „Basilius" usw.

[4]) G. F. Schmidt, Schürmann (1. Teil. Münchner Diss. 1913).

mindestens 38 Opern geschrieben, die (mit Ausnahme eines italienischen Erstlings) sämtlich bewußt auf deutsche Art zielen. Hauptlibrettist war (zeitweilig von Weißenfels her) der literarisch einflußreiche Ulrich König. Schürmanns Hauptwerke[1]) sind verhältnismäßig zahlreich erhalten geblieben, eine reichliche Auswahl aus „Ludwig der Fromme" (1726)[2]) zeigt ihn zumal als Meister elegischer Arien mit konzertierendem Instrument[3]). Welch in die Breite gehende Wirkungen die frühdeutschen Opern gelegentlich haben ausüben können, beweist Schürmanns „Heinrich der Vogler": zwar ist die Partitur früh verschollen, doch zeichnete noch am Ende des 18. Jahrhunderts ein Braunschweiger Kantor nach dem Volksmund das berühmte, aus ihr stammende Mummelied samt der Melodie auf:

Brönsewick du leife Stadt
vor vel dusend Städten,
dei sau schöne Mumme hat,
da ick Worst kann freten usw.

Hans Sommer hat die alte Weise wieder in die moderne Kunstmusik eingeführt. Braunschweig konnte, da hier auch K. H. Graun und J. A. Hasse ihre ersten Flüge wagen sollten, mit am längsten und würdigsten die frühdeutsche Oper vertreten, so daß Jung Telemans Hildesheimer Gymnasiastenverslein zu Recht besteht:

„Venedig darf nicht mehr in Bühnen triumphieren.
Denn Braunschweig reißet ihm die Ehrensäulen ein.
Und weil auch hier so Stimm als Instrument florieren,
So könnte dieser Ort ein kleines Welschland sein."

Wir kommen endlich zusammenhängend zur bedeutendsten frühdeutschen Opernstadt: zu Hamburg[4]), wo erstmals Rist 1648 einige Singspiele mit W. Brades und D. Cramers musikalischer Beihilfe auf-

[1]) Salomo 1701, Irion 1703, Jason (1708 Berlin), Heinrich der Vogler 1718, Porsenna (dgl.), Ludwig d. Fr. (mit Arieneinlagen von Graun), Clelia und „Herzog Magnus" 1730.

[2]) Hg. v. Hans Sommer in Eitners Publ. Bd. 17 (1890).

[3]) So besonders die rührende Sopranarie des Claudio mit Oboe d'amore (S. 29) und das mehrfach rezitativisch unterbrochene, bestrickend süße Flötenidyll der Adelheid S. 107 ff., das fast an Gluck gemahnende Accompagnato nebst Arie „Ihr elysischen Gefilde" (S. 166) und die Sopranarie „Wohnt noch Mitleid" (S. 174) — Prof. Sommer macht mich gütig darauf aufmerksam, daß gerade die bedeutendsten Stücke damals gestrichen wurden, also ihrer Zeit wohl allzuweit voraus waren.

[4]) Lindner, Die erste stehende deutsche Oper (1855). Chrysander in der AMZ. 1878—81. Kleefeld. Das Orchester der hbg. Oper (Sbd. IMG. I). Eine Übersicht des hbg. Spielplans von 1678 bis 1720 nach Matthesons Musikal. Patrioten in Riemanns Hdb. II 2 S. 472—477.

geführt hatte[1]). 1674 war Weckmanns und Bernhards fortschrittliches Collegium musicum eingegangen[2]), vier Jahre später gründete ein kunstsinniger Ausschuß unter Führung des Kaufmanns G. Schott und des Lizentiaten Lütgens nach venezianischem Muster ein volkstümliches Opernunternehmen, das als musikalischen Beirat den Organisten J. Reinken zuzog, um durch Betonung geistlicher Absichten dem sogleich regen Argwohn der Kirchenkreise zu begegnen. Da Reinken als „beständiger Liebhaber des Ratsweinkellers und des Frauenzimmers"[3]) bald ausfiel, gewann man (wieder ein Schütz'scher Haupterbe!) den Naumburger Kontrapunktiker Joh. Theile[4]) als ersten Tonsetzer und eröffnete das alsbald berühmt gewordene Haus am Gänsemarkt 1678 mit seinem Paradiesspiel „Adam und Eva oder der erschaffene, gefallene und wiederaufgerichtete Mensch". Während Theile nur noch mit zwei weiteren Werken für Hamburg (Orontes und Geburt Jesu) nachweisbar ist[5]), wurden hier N. A. Strungk, J. W. Franck und J. Ph. Förtsch die Haupttonsetzer des ersten Jahrzehnts.

Wenn auch die Oper in Italien mit griechischer Heiterkeit den Olymp neu bevölkerte, lag doch dem deutschen Singspiel jeder kirchenfeindliche Gedanke fern, so daß es sehr wider Willen mit der Lutherschen Orthodoxie in Fehde geriet. Leider bot allerdings bald die Hamburger Librettistik der Kunstfeindlichkeit etlicher Finsterlinge den erwünschten Anlaß zum Einschreiten; denn hatte der derbvolkstümliche Lukas von Bostel die grazidsen Späße der Venezianer erst nur ins Alltägliche abgeplattet, so wandte sie der nicht ungeschickte Christian Postel bald ins gemein Zotige. Den grimmen Papierkrieg[6]) eröffnete der Hamburger Hauptpastor Reiser 1681 mit einer Theatromania, die den Operisten Heidentum und Unsittlichkeit vorwarf; darauf antwortete im nächsten Jahr der Librettist Marci unter Berufung auf ein opernfreundliches Gutachten von Leibnitz[7]),

[1]) Vergl. Rist, Das Allerdelste, 1655 (Chrysander in der AMZ. 1881 S. 659 ff).

[2]) Siehe oben S. 83.

[3]) Mattheson, der ihn allerdings nicht leiden konnte, in seiner Critica musica I 256

[4]) Vergl. oben S. 85 u. 144.

[5]) Er ging 1685 als Rosenmüllers Nachfolger nach Wolfenbüttel. Inhaltsangabe von „Adam und Eva" sowie eines „Kain" von 1689 bei Winterfeld, Ev. Kirchengef. III 38 ff.

[6]) Er kann trotz Neißers Diss. S. 28 ff. nicht wohl mit dem französischen Parallelistenstreit Raguenet contra Bieuville verglichen werden, da dieser sich weit mehr um aesthetische Anschauungen drehte.

[7]) Leibnitz sagt: „[Es ist] meine unvorgreifliche Meinung, daß ein solches Singschauspiel nichts anderes sei als ein sehr wohlverständiges Mittel, das menschliche Gemüt aufs Allerkräftigste zu bewegen und zu rühren, dieweil darin die nachdrückliche

dann Magister Chr. Rauch mit einer Theatrophania, der sich der Liederdichter (und wohl auch Opernlibrettist) H. Elmenhorst im guten Bewußtsein eigner Kanzelbedeutung mit einer Dramatologia getreulich zur Seite stellte. Auch G. Bertuch (Kiel 1693) und der Dichter Barth. Feind (Hamburg 1700) fochten tapfer gegen die stets erneute Opernfeindschaft. Mehrere theologische und Rechtsfakultäten wurden um Gutachten ersucht, die gedruckt worden sind, und da diese nur vereinzelte Stoffe beanstandeten, beruhigte sich die Hamburger geistliche Behörde schließlich, während anderwärts der Kampf weiterging[1]).

N. A. Strungk[2]) hatte in Celle französische sowie in Hannover und Wien venezianische Opern kennen gelernt und ist als Hamburger Musikdramatiker erst 1680 mit „Doris" und „Esther" sicher nachweisbar[3]). Dazu kam im gleichen Jahr noch seine „Alceste", die zwei Jahre später den Großen Kurfürsten in Hannover so entzückte, daß er Strungk als Hofkapellmeister nach Berlin berief — doch mußte er ihm die Bestallung infolge Widerspruchs seiner heimischen Kammermusiker wieder abfordern, und Strungk blieb vorerst in Hannover, von wo er noch „Theseus" und „Floretto" nach Hamburg sandte. Erhalten ist nur der gedruckte Arienauszug aus „Esther"[4]), der uns Strungk als gediegenen, dem Oratorien- ebenso wie dem Singspielstil gewachsenen Tonsetzer zeigt. Noch verschmäht er die Dacapoarie, behilft sich mit Strophenliedern und venezianischen ¾Takt-Ariosi, die er gelegentlich beide mit konzerthaftem Zierwerk ausweitet. J. W. Franck[5]) hatte schon als ansbachischer

Einfälle, die zierliche Wort, die artige Reimbildung, die herrliche Musik, die schöne Gemelde und künstliche Bewegungen zusammenkommen", um in Platos Sinn die Oper zum Volkserziehungsmittel zu stempeln. Er leitet ihre Herkunft von den Passionsoratorien unter Wegfall des Testo ab. (E. Bodemann in AMZ. 1882 S. 753.)

[1]) So erschien G. Bockerodts „Zeugnis der Wahrheit wider die verderbte Musik, Opern, Komödien usw." (Gotha 1698), besonders grimmig äußerte sich D. Fuhrmann in Berlin gleich mit vier Schriften (Der musikalische Striegel 1727, Die gerechte Wagschale 1728, Das in unseren Operntheatris siechende Christentum und siegende Heidentum 1729, Die an die Kirche Gottes gebaute Satanskapelle). Schließlich nahm sogar noch der alte Mattheson, der in seiner Sünden Maienblüte einer der kecksten Operisten gewesen war, 1744 mit seiner „Neuesten Untersuchung der Singspiele" gegen die damals allerdings auf dem tiefsten Punkt angelangte Gattung Stellung, so daß hier einem Gottsched gar nicht mehr viel zu tun übrig blieb.

[2]) Siehe oben S. 55, 87 u. 118.

[3]) Behrend, Strungk S. 55.

[4]) Die mitgedruckten Semiramis-Arien weist Behrend überzeugend J. W. Franck zu (S. 150 ff).

[5]) Vergl. oben S. 145 ff.

Orchestergeiger seit 1666[1]) und Theaterkapellmeister bei frühdeutschen Opern mitgewirkt und selbst 1673 ein Jagdballet, 1675 eine „Andromeda" und 1678 den „Verliebten Phoebus" geliefert, denen er nach seiner Flucht noch von Hamburg her 1679 einen „Diokletian" folgen ließ. Hier brachte er im gleichen Jahr vier Opern heraus, darunter zwei Bibelstoffe („Die macabäische Mutter" und „Michal und David"), weiter bis 1686 mindestens zwölf Bühnenwerke, von denen nur die Arienauszüge zu Aeneas, Vespasian, Diokletian, Cara Mustapha und Semiramis erhalten sind. Naturgemäß konnte Franck hier nicht das große Pathos seiner Elmenhorstlieder beweisen, da man von ihm leichte und gefällige Ware verlangte, Einzelzüge erweisen aber doch sein eigentliches Gesicht. Seine schon aus Ansbach mitgebrachten „Drei Töchter des Cecrops" führten mit ausgeprägten Dacapoarien den Hamburgern erstmals ein Wehen höherer, an Italien geschulter Musikdramatik zu. Als vierter Hamburger Frühmeister begann J. Ph. Förtsch[2]), ein Schüler Ph. Kriegers und (noch als stud. med.) Theiles in Hamburg, mit Dichtungen für das Haus am Gänsemarkt, wo er auch als Tonsetzer erstmals 1685 mit einem „Croesus" zu Gehör kam[3]). Von seinen zahlreichen Opernpartituren, die noch 1689 vorzugsweis Märtyrerstoffe behandelten, hat sich einzig eine hübsche Bajazetarie von 1690 erhalten[4]); der vielseitige Mann, nachher Leibarzt in Schleswig und Eutin, schließlich holsteinischer Justizrat und Statthalter, starb 81jährig 1732 in Lübeck.

In den nächsten Jahren kamen auch fremde Opern (Lulli, Colasse, Cesti, Pallavicino) und mit großem Erfolg Steffani in Fiedlerscher Übersetzung auf den Hamburger Spielplan, den von Einheimischen J. G. Conradi

[1]) C. Sachs in Sbd. IMG. XI 107 ff, A. Werner ebenda XIV 208 ff. Ein Ansbacher Notenverzeichnis v. 1686 zählt als vorhanden die Partituren von vier einheimischen Singspielen, solche von Coussersscher und Löhnerscher Arbeit, endlich Opern aus Wien, Heidelberg, Dresden, Braunschweig, Eisenberg, Hamburg, Neuburg und Venedig auf. Von der ganzen Ansbacher Opernherrlichkeit hat sich einzig die Partitur des „Sardanapal" (1698) von Chr. L. Boxberg (1670—1729), einem geborenen Sondershäuser, erhalten, der nach Thomaner- und Großenhainer Organistenjahren eine auch auswärts vielbegehrte Größe der Leipziger deutschen Oper wurde, seit einer 1702 angenommenen Organistenberufung nach Görlitz aber gänzlich verstummte — ein venezianisch beeinflußter, doch nach Eigenem trachtender Künstler, dessen Stärke mehr im Ausdruck der Fröhlichkeit und wertvollen Ritornellen als auf besonders langatmiger Melodieerfindung beruht (H. Mersmann, Berliner Diss. 1916).

[2]) Vergl. über ihn Fr. Zelle im Progr. d. 4. Realschule Berlin 1893.

[3]) Es war das gleiche, von Postel nach Minato verdeutschte Stück, das nachmals auch R. Keiser klassisch vertonte.

[4]) Abgedr. bei Zelle S. 9.

und G. Bronner bereicherten. Ende 1693 hatte J. Kremberg[1]) die Oberleitung übernommen, im nächsten Frühjahr ging mit seinem bedeutenderen Teilhaber J. S. Kusser von Braunschweig her ein helles Licht über der Hamburger Bühne auf. Nur von seiner hiesigen Antrittsoper „Erinto" und der älteren „Ariadne" sind Arienauszüge auf uns gekommen und zeigen einen wirklich „holdseligen"[2]) Melodiker am Werk, der trotz seiner früheren Beziehungen zu Lulli doch mehr italienisch (Steffani, Pallavicino) als französisch gerichtet war. Die hier schon zahlreicheren Duette und Arien mit obligatem Instrument hoben Hamburg ruckartig auf das Hochland sonstiger damaliger Opernkunst. Vorallem aber zeigte er sich als glänzender Orchestererzieher, den Mattheson noch viele Jahre später als Muster eines Dirigenten pries. Wenn die Direktion Kremberg-Kusser schon nach drei Jahren an der Gleichgültigkeit der zahlkräftigen Kreise scheiterte, so versteht man Chrysanders Feststellung (AMZ. 1879): „Trotz Keiser und Händel war dieser Mann für das hamburgische Theater der größte, war derjenige, an dessen dauernde Wirksamkeit allein der Bestand der deutschen Singbühne geknüpft war. Mit Kussers Scheiden war im höheren Sinne alles vorbei." Nachdem er mit einer eigenen Truppe Gastspiele in Nürnberg und Augsburg gegeben hatte, hoffte Kusser in Stuttgart, das seit 1660 Singballette kannte und seit 1685 in Theodor Schwarzkopf einen eigenen Opernkomponisten besaß, als am Ort schöner Jugenderinnerungen seine Pläne verwirklichen zu können. 1698—1704 führte er hier, wo man auch gern Steffani deutsch hörte, eigne und fremde Opern in reicher Anzahl auf. Seine 3×6 Suiten von 1700 scheinen noch manches aus eignen Bühnenwerken zu bergen. Doch auch in Süddeutschland konnte er sich nicht halten und ging als Domkapellmeister nach Irland. 1727 ist er in Dublin gestorben.

In Hamburg waren derweil neue Namen emporgekommen, vor allem der des genialen Reinhard Keiser, des Klassikers der frühdeutschen Oper. Von den Eltern[3]) hatte er das unruhige Blut geerbt, und romanhaft wie kaum ein zweites deutsche Musikerleben hat das seine allzeit um die Gunst der wetterwendischen Frau Fortuna gebuhlt, durch alle Höhen und Tiefen wanderte dieser spielend schaffende, glän-

[1]) Er war in Warschau zur Welt gekommen, hatte in Dresden, Halle-Weißenfels, Stockholm gedient und ging von Hamburg nach London, wo er nach 1716 als Mitglied der kgl. Kapelle gestorben sein dürfte.

[2]) Scholz, Kusser (Diss. München 1913) S. 28 u. 109.

[3]) Vergl. oben S. 9.

zend begabte Abenteurer, der „in geordnete Verhältnisse gestellt, heut in der Geschichte mit Männern wie Scarlatti, Rameau, Händel, Bach in gleicher Reihe stehen würde“[1]), den Mattheson, Teleman, Hasse, ja noch Reichardt wie einen Gott bewundert, Bach, Händel und Graun fleißigst studiert haben. 1674 zu Teuchern geboren, in Eisenberger, Weißenfelser und Altenburger Beziehungen aufgewachsen, empfing er bei Chr. Schiefferdecker, dann als Leipziger Thomaner unter Schelle und Kuhnau Musikunterricht und ging geradeswegs von der Schulbank 1692 zu Kusser aufs Braunschweiger Theater. Die Oper „Basilius“ und das Singspiel „Ismene“ sicherten ihm sogleich tonsetzerischen Erfolg, und die so gewonnene Freundschaft mit dem welfischen Hof verschaffte ihm noch später den Auftrag, zur Braunschweiger Heirat Kaiser Josephs I. die Festoper zu schreiben. Drei Jahre darauf führte ihn der „Basilius“ unter seinem Gönner Kusser auch in Hamburg glänzend ein, und als sein Meister bankrott machte, wurde er unter Schotts Geschäftsleitung die musikalische Seele des Opernbetriebs am Gänsemarkt. Er recht eigentlich scheint den Spielplan aus den Schützschen Oratoriennachklängen ins „galante Genre“ endgültig überführt zu haben, das zumal durch sein eignes Schaffen nunmehr zum beherrschenden Schlagwort wurde. Die Jahre 1697 bis 1702 waren seine glücklichsten, er und sein Institut genossen europäischen Ruhm. Gleichzeitig lebte unter ihm (unterstützt vom Gelde des kaiserlichen Gesandten) das Collegium musicum wieder auf — jetzt aber nicht mehr als Wettstreit der Kantoren und Organisten um Kontrapunktprobleme, sondern als elegantes „Winterkonzert“, wo erst die schönsten Opernsterne in Bravourarien glänzten, dann aber Tokaier und Sekt strömten und sich die Tische unter Leckereien bogen, kurz: „Keiser führte sich dabei mehr als ein Cavalir denn als ein Musicus auf.“ Des Dreißigjährigen lebenshungrige Mutter tauchte bei diesen Völlereien auch wieder empor, Kutschpferde und Lakaien in „Aurora-Liberey“ wurden ihm Lebensbedürfnis, der Tod Bressands, Schotts und Postels kümmerte ihn wenig, vielmehr übernahm er 1703 selbst die Geschäftsleitung, und alles steuerte fröhlich mit Wein, Weib und Gesang auf den Krach zu, der denn auch 1706 prompt und gründlich erfolgte. Hinzukam, daß sich in dem betriebsamen Mattheson und dem eben erwachenden Händel junge Nebenbuhler meldeten, durch die sich Keiser mehr als nötig beunruhigt fühlte. Er verschwand bei Nacht und Nebel gen Teuchern, wo er in der Stille zwei Jahre lang komponierte, um 1709 mit glän-

[1]) Kretzschmar, Oper S. 147. Lebensbeschreibung v. F. A. Voigt in Vj. VI S. 151 ff.

zendem neuen Opernvorrat nach Hamburg zurückzukehren. In diesem und dem nächsten Jahr brachte er neun meist vorzügliche Stücke aufs Theater, bis 1717 deren sogar 25, daneben noch umfangreiche Kirchenmusiken, so daß seine Schaffenskraft, die sich fast nie ganz unbedeutend gab, bewundernswert erscheint. Librettist war jetzt meist Ulrich König. 1717 ging Keiser, dem es unter einem neuen Opernpächter und bei dem sichtlichen Stilumschwung zur neapolitanischen Schule in Hamburg nicht mehr gefallen mochte, nach Kopenhagen, dann, wie vormals Kusser, nach Stuttgart, wo er aber zum Bedauern des Orchesters trotz dreijährigem Ausharren nicht angestellt wurde, da die allmächtige herzogliche Mätresse es mit den Italienern hielt. 1723 bis 1728 war er dänischer Hofkapellmeister, schließlich wurde er Kantor am Hamburger Dom, da die Oper am Gänsemarkt seit seinem Abgang 1717 immer reißender verfiel. 1739 ist er, der seit 1710 mit einer tüchtigen und wohlhabenden Sopranistin verheiratet war, in Kopenhagen verstorben, wo seine Tochter erfolgreich am Theater sang.

Infolge irriger Datierung seiner 126 Opern, von denen 26 in handschriftlichen Partituren erhalten sind und Wesentliches neugedruckt vorliegt[1]), hat sich lange Chrysanders Annahme halten können, es wiese „die letzte keinerlei Fortschritt gegenüber der ersten auf" und Keiser hätte seit seinem 45. Jahre so gut wie nichts Neues mehr geschrieben. Nach Leichtentritts neueren Forschungen[2]) ergibt sich ein ganz anderes Bild, nur sind von den rund 40 Spätwerken bloß noch drei auf uns gekommen. Zwischen dem Braunschweiger „Basilius" (1692) und seiner letzten Oper „Circe" (1734) zeigt sich sogar eine sehr weite Spannung, denn die als früheste erhaltene Musik zu „Adonis" (1697)[3]) weist noch sichtlich auf Kusser, Lulli und Steffani zurück, blickt mit einer wunderschönen Aria a 4 auf die gleichzeitige Nachblüte des Madrigals in Italien hinüber, beschränkt sich aber mit alleiniger Ausnahme der ganz

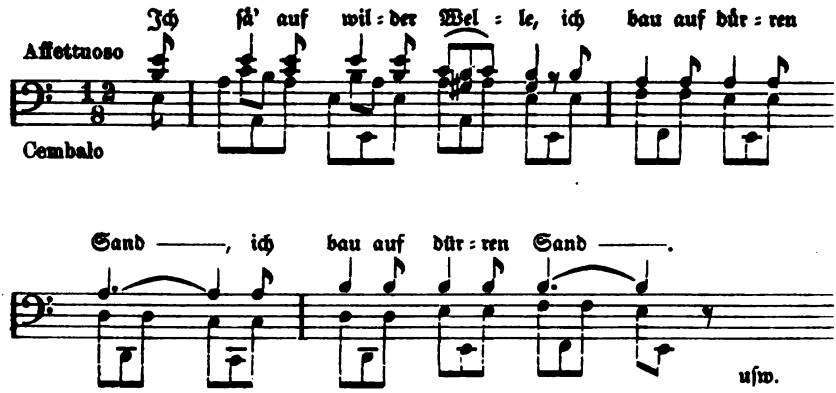
[1]) Einzelne Stücke aus „Pomona" (1703) bei Lindner a. a. O. „Oktavia" (1705) hg. von Seiffert als Ergänzung zur Händelausg. Chrysanders, „Croesus" (1710) und Arien aus L'inganno fedele (1714) in DTD. 37/38 (M. Schneider); hieraus auch eine Arie in Riemanns Musikgesch. in Beisp. Nr. 127; „Der lächerliche Prinz Jodelet" (1726, 2. und 3. Akt) hg. von Fr. Zelle als Eitners Publ. Bd. 18. Weitere Proben stellt H. Leichtentritt in nahe Aussicht.

[2]) R. Keiser in seinen Opern (Berliner Diss. 1901), leider bisher nur bis zur Oktavia reichend veröffentlicht. Die schönste musikalische Kennzeichnung in aller Kürze bietet Kretschmars Gesch. der Oper S. 149/150.

[3]) Proben brachte Chrysander in der AMZ. 1878.

herrlichen Adonisarie am Schluß noch auf die munteren Weißenfelser Strophenlieder. Entzückte im nächsten Jahre sein „Janus", der ungefähr erstmals das Leitmotiv einführte, schon durch den für Keiser so bezeichnenden Erfindungsreichtum und die Kraft der dämonischen Agrippinarolle, so huldigte „Claudius" (1703) erstmals dem Unfug, in ein völlig deutsches Stück italienische Arientexte mit ihren polierten Sentenzen einzuschieben, auf die es sich so bequem tirilieren ließ. Allerdings verlangt Keiser manchmal erstaunliche Kehlgeläufigkeit: die Arien z. B. der Anagilda in La forza di virtù sind an Schwierigkeit wohl erst wieder durch R. Straußens Zerbinetta überboten worden. „Nebukadnezar" (1704), dessen Ouvertüre (vermutlich erst von 1728) wie später gern bei Teleman die Form eines Violinkonzerts hat, und Masaniello furioso (1705), der stofflich Aubers „Stumme" vorwegnimmt, ragen durch den Klangzauber sechsstimmiger Sätze hervor. Die Vorrede zum allein erhaltenen Arienauszug der „Almira" (1706) stachelt eifersüchtig gegen den gleichnamigen Erstling Händels und jene „Lernenden der theatralischen Komposition", die statt kunstvoller Rezitativbehandlung bloß „Plaisirs an der Invention eines Gassenhauers der Dorfgeiger, ihrer Collegen" fänden. Und doch hätte Keiser, der unerschöpfliche Melodienerfinder, solche Spitzen nicht nötig gehabt, denn wie die von beiden vertonte Almiraarie „Schönste Rosen und Narzissen" zeigt, brauchte Keiser sich vorerst vor dem jungen Riesen noch keineswegs zu verstecken. Daß Keiser zumal ein Meister der Liebesszene gewesen, erweist die „Oktavia" (1705) vielfach; greift man gar aus dem menschlich durchweg packenden Drama vom „hochmütigen, gestürzten und wiedererhobenen Croesus" (1710) etwa jene entzückende Arie der Elmira (DTD. 37/38 S. 38) heraus, wo die Musik in deutlicher Vorwegnahme der (gleichfalls ♯) Echoarie aus Bachs Weihnachtsoratorium das „Ja" und „Nein" des stummen Prinzen malt, so bestätigt sich Kretzschmars Urteil, niemand vor Mozart habe Keiser an lyrischem Ausdruck übertroffen. Ein nicht minder schlagender Beleg ist (Neudruck S. 238) die Arie eines jugendlichen Basses aus L'inganno fedele „Sterb' ich in so schönen Armen", wo die Violinen dauernd das Totenglöckchen läuten; am herrlichsten aber ist Keiser in der unfehlbaren Gestaltung tragischer Augenblicke, etwa in dem wundervoll breiten Klagegesang des Krösus auf dem Scheiterhaufen (a. a. O. S. 202) oder in der Brahmsschen Sturmromantik eines Tenor- und Baßduetts ebenda. (S. 44):

Eliates und Orsanes:



Der „Jodelet" (1726), der lange allein für Keisers Nachruhm hat einstehen sollen, trägt bereits alle Kennzeichen jener Niedergangszeit, als man (erstmals in Keisers Räuberstück vom Störtebecker 1704) bei Hinrichtungen das Kälberblut literweis aus Schweinsblasen fließen ließ, den Juden die Sohlen kitzelte, Schneidergesellen auf dem Rost bratend zeigte und in Gegenwart des „holdseligen Frauenzimmers" auf offner Szene komische Klystiere verabreichte; als Vogelmenschen unter Vorwegnahme des Papageno piepten und die in Affen oder Schweine verzauberten Helden zur Freude des süßen Pöbels über die Bühne grunzten. Aus Geldnot dienerte man immer schamloser vor den niederen Trieben des Parterres mit flachsten Possen, wie sie schon aus Keisers Werktiteln wie „Die Leipziger Messe", „Frohlock", „Hamburger Jahrmarkt", „Hamburger Schlachtezeit" hervorgrinsen. Im Jodelet, dessen Ahnenreihe über J. W. Franck und Th. Corneille bis auf Calderon zurückreicht, veralbert ein Sancho Pansa „scherzhaft" den ganzen Lohengringlanz der venezianischen Opernhelden, gleich seine Auftrittsarie stellt Beckmessers Preislied in den Schatten:

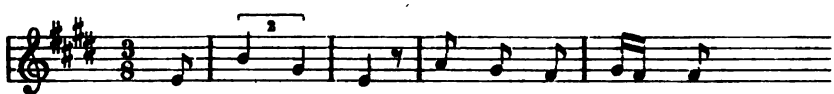
Comet-Stern aller Lieblichkeiten,
Sparbüchse der Vollkommenheiten,
du bist so schön als eine Wasser-Mauß!

Ich werde für heftiger Liebe zum Gecken,
ach, geuß doch bald das Cammer-Becken,
der sehnlich verlangeten Gegengunst aus! (D. C.)

Bezeichnend ist auch, daß Ulr. König in eine venezianische Opera seria Heinichens (Mario) für die Hamburger Aufführung 1716 einen durch nichts gerechtfertigten „Tanz alter Weiber mit Brantweinflaschen"

einschob[1]). Auf solchen Wegen war freilich noch zu keiner deutschen komischen Oper zu gelangen.

Der letzte Hamburger Operist von Namen war G. Ph. Teleman[2]), der gleich Mattheson dem „Keiser des Gesanges" einen schönen Nachruf in gebundener Sprache geweiht hat. Der berühmte Polymusicus hatte 1721 mit dem lustigen Singspiel „Der geduldige Sokrates" und das Jahr darauf mit Postels altem Genserich als „Sieg der Schönheit" soviel Erfolg, daß er zu seinen vielen Ämtern auch noch das der dauernden Opernleitung erhielt. 1724 folgte sein „Neumodischer Liebhaber Damon", in der nächsten Spielzeit das drollige Intermezzo „Pimpinone oder die ungleiche Heirat", das Pergolesis allerliebste Serva padrona um vier Jahre vorwegnimmt. Schwächer sind die weiteren Arbeiten — „Adelheid", „Emma und Eginhard", „Flavius Bertaricus" (der gleiche Text wie Händels „Rodelinde"), „Don Quixote" (1735) — am meisten fesselt „Miriways" durch Versuche exotischer Färbung, unter denen aber etwa der seltene Rhythmus:



auch nur Händels Almiraarie Bel piacere auffrischt. Sein Bestes lieferte Teleman, der auch noch Keisers Hauptwerke durch bombastische Wutarien aufzufrischen hatte, in der einheitlichen Durchführung komischer Charaktere; sodann vermögen Instrumentationsfeinheiten, ausgezeichnete Ensembles und, wie stets bei ihm, geistreiche Formversuche zu fesseln. Wohl aber stört (trotz Gerbers gegenteiliger Versicherung) oft die schlechte Deklamation, die wohl meist auf Rechnung seiner Eiligkeit kommt. Merkwürdig mögen sich in dieser Umgebung die mehrfach belegten Verdeutschungen Händelscher Meisterwerke ausgenommen haben; jedenfalls vermochten auch sie nicht den endlichen Verfall aufzuhalten: 1738, also genau nach sechzigjährigem Bestande, wurde das Haus am Gänsemarkt den deutschen Komödianten, dann Mingottis italienischer Operntruppe überlassen, 1750 schließlich für 4500 Mark als längst baufällig auf Abbruch verkauft. So lief sich das Schiff der frühdeutsche Oper trotz glänzender musikalischer Führung und ruhmvollen ersten Reisen vorzeitig durch die Unfähigkeit der Dichter und den Tiefstand des öffentlichen Geschmacks

[1]) Tanner, Heinichen als dram. Komponist (Diss. Leipzig 1916 S. 43).

[2]) Otzenn, Teleman als Opernkomponist (Diss. Berlin 1902 mit Beispielband). Über Telemans Gesamterscheinung siehe 3. Buch, Kap. 2.

fest, und erst nach 35 Jahren machte es ein frischer Westwind wieder langsam flott.

Es bleiben noch die vielerlei Abzweigungen der Hamburger Oper zu betrachten, vor allem die Meßstadt Leipzig[1]), wo N. A. Strungk 1693 — zuerst als Dresdener Hofkapellmeister nebenher, dann am Ort selbst auf eigne Rechnung — mit deutschen Singspielen im eigenen Hause am Brühl begann, von der Studentenschaft eifrig unterstützt. Seit 1700 führte seine Witwe das Unternehmen weiter, das 1707 ihr Weißenfelser Schwiegersohn Döbricht übernahm. Bald nach 1725 verkauften Strungks Töchter das baufällig gewordene Holzgebäude ans Waisenhaus. Kapellmeister und Hauptkomponisten waren Strungk, dann 1702 bis 1704 stud. jur. Teleman, bis 1720 der Musikdirektor an der neuen Kirche Melchior Hoffmann, unter dem jährlich drei bis neun Opern durch die tüchtigen Mitglieder der Strungk-Döbrichtschen Familie und die akademischen Bürger zur Darstellung kamen. Librettist war zuerst meist Paul Thymich, Lehrer an der Thomasschule, dann Boxberg — leider hat sich keinerlei Musik erhalten. Strungk hatte zur Eröffnung seine „Alceste" wieder hervorgeholt; sein „Nero" gefiel dann so, daß J. B. Meder in Danzig[2]) zu einer eigenen Oper gleichen Namens mehrere Strungksche Melodien mitverwendete; also auch Danzig, wo Meder 1698 eine Coelia aufführte, und Riga, wo Meders „Befreiete Andromeda" nach 1701 gegeben wurde, verdienen in der Geschichte der frühdeutschen Oper einen Platz. In Leipzig folgten u. a. Strungk mit seinem letzten Werk „Agrippina" (1699) und Boxberg mit fünf Partituren (1697 bis 1702); auf Teleman haben sich bisher nur zwei Stücke (Ferdinand und Isabella 1703, Juppiter und Semele 1716) sicher beziehen lassen, doch muß ihre Zahl weit größer gewesen sein. Weiter tritt Grünewald mit dem „ungetreuen Schäfer Cordillo" (1703) und „Germanicus" (1704) hervor, Melchior Hoffmann mit „Acontius und Cydippe" (1709) sowie „Rhea Silvia" (1714), Heinichen steuerte fünf deutsche Partituren bei. Wie Leipzig das grobe Possenelement der Hamburger mehr ins obersächsisch-Gemütliche umzubiegen gewußt hat, zeige aus einer Odysseusoper der Gesang eines Dieners an seine Filena (Opel S. 133):

„Du Fliegenklatsche aller Grillen, du Löschpapier der Traurigkeit,
du Honigpemme süßer Freuden!"

[1]) J. O. Opel, Die ersten Jahrzehnte der Oper in Leipzig (Neues Archiv f. sächs. Gesch. V 1884), hauptsächlich mit Urkunden zur Baugeschichte. F. Behrend, Strungk. 104 Librenn sichtete G. F. Schmidt, Die älteste deutsche Oper in Leipzig (Sandberger-festschr. 1919 S. 209ff.)

[2]) J. Bolte in Vj. VII 45ff.

Seit 1709 begegnen auch hier die Hamburger italienischen Arieneinschübe, doch war es wohl dem Weißenfelser Einfluß zu danken, daß dieser Unfug seit 1716 wieder abkam. Nach dem Eingehen der deutschen Truppe kamen dann wiederholt italienische Vollgastspiele zur Messe.

Auch in Naumburg[1]) gab der Meßverkehr den Hauptansporn zu deutschen Opernaufführungen, wofür meist Leipziger oder Weißenfelser Kräfte herangezogen wurden. 1706—1715 begegnet neben Heinichen besonders Stölzel mit drei Opern, J. Fr. Fasch mit Clomire, Dido und Lucius Verus. Von den dortigen Partituren ist wenigstens eine („Paris und Helena" von Heinichen) kürzlich wieder ans Licht gezogen worden[2]), textlich eine Nachbildung von Keisers Forza dell'amore (1709); musikalisch hat J. Ad. Hiller, dem noch die alten Leipziger Opernpartituren vorlagen, auf das Vorbild Melchior Hoffmanns verwiesen. Uns erscheint allenthalben Keiser als das beherrschende Muster: den ausnahmslos italienischen Arien stehen deutsche Rezitative gegenüber, der durchschnittliche Wert der Arbeit ist kein hoher, doch erfreut warme Liedmelodik mit südlicher Gefälligkeit — für den Humor hatte Heinichen freilich keine Ader.

Durch eine Kollegaufführung von Stölzels Narzissus (1711) ist odann Breslau als frühdeutsche Opernstadt belegt. In Berlin[3]) rangen das hannöversche Italienertum, gepflegt von der geistvollen Sophie Charlotte, Cobergs und Steffanis Schülerin, und die Hamburger deutschnationale Richtung, die Friedrich I. kräftig unterstützte, um den Opernschauplatz. Als Textdichter waltete mehr aus höfischer Amtspflicht denn aus innerem Beruf Herr v. Besser, der 1696 mit „Florens Frühlingsfest"[4]) das Ballet der Oper annäherte, indem er richtige Rezitative und eine „Verwirrung" einführte, um auch für traurige Musik Gelegenheit zu schaffen, was hier sonst nicht verlangt wurde. 1700 eröffnete die Kurfürstin ihre kleine Privatbühne im Lietzenburger (Charlottenburger) Schloß mit dem Pastoral L'inganno vinto dalla costanza, Text vom Abbate Mauro, Musik von ihrem Hauskomponisten, dem Servitenpater Attilio Ariosti aus Bologna (1666—1740). Diesen abenteuerlichen Hofabbé[5]) hatten seine Oberen zunächst nach Berlin ge-

[1]) Engelke in Sbd. IMG. X 271 ff.

[2]) R. Tanner fand sie 1916 in der Bibl. der Berliner Singakademie, vergl. seine Diss. S. 3 und 20—40.

[3]) C. Sachs, Musik am brandenburgischen Hofe.

[4]) Musik vermutlich vom Kapellmeister Rieck oder Konzertmeister Volumier.

[5]) A. Ebert, Ariosti in Berlin (Diss. Bonn 1905).

sandt, um Sophie Charlotte zum Katholizismus zu bekehren, mußten den stilistischen Schüler erst Lullis, dann Scarlattis aber bald selber in Übertrittsgefahren sehen und setzten seine Rückberufung nur gegen den zähen Widerstand der Fürstin durch. Er wurde Gesandter Kaiser Josephs I. in Italien, kam 1715/16 in Süddeutschland nochmals als Tonsetzer italienischer Opern zu Bedeutung und begegnet schließlich im Händelschen London. Ariosti vertonte 1701 auch die erste Berliner Volloper La fede ne tradimenti, zu der wahrscheinlich Sophie Charlotte selbst den schönen, spanischen Fideliostoff geformt hat. Das nächste Jahr brachte den noch erhaltenen Polifemo vom jüngeren Bononcini, Händels späterem Hauptwidersacher in London — Teleman hat als Jüngling der Aufführung beigewohnt. 1703 taucht als traurig verglimmendes Fünklein der kürzlich noch so übermütige Leipziger Studiosus Christian Reuter, der genialische Dichter des „Schelmuffsky" und der von ihm selbst veroperten „Frau Schlampampe", am Berliner Hof auf, um dem Ariosti zu einem Geburtstagsstück für den König (Mars und Irene) den Text zu schreiben. Als Sophie Charlotte schon 1705 starb, schuf ihr der Hofkomponist Ruggiero Fedeli (der zuerst in Baireuth und neben Strungk in Dresden, danach aber bis zu seinem 1722 erfolgten Tode in Kassel wirkte) die großangelegte Trauermusik. Nebenher gingen des Königs deutsche Aufführungen, so das Singspiel „Alexanders und Roxanes Hochzeit" von Besser (1708), wozu man sich aus Hamburg den uns schon von Weißenfels und Leipzig her bekannten Bassisten Grünewald verschrieb. Auch andere Kräfte lockte Berlin den Hamburgern ab, so die bildschöne und stimmbegnadete Dresdener Barbierstochter „Conradine", die später einen polnischen Grafen heiratete. Vormals hatte ihr Mattheson die Partien ins Gehör rammen müssen, denn gleich ihren meisten damaligen Fachgenossinnen kannte sie keine Note. Überhaupt gab es damals hochgefeierte deutsche Opernsängerinnen, die an alle deutschen Höfe gefordert und von der eigenen Bühne eifersüchtig gehütet wurden, so die berühmte „Pauline" (Kellner), die noch im Alter als herzogliche Kirchensängerin in Weißenfels glänzte, so die „Hessin" und die „Keiserin" in Darmstadt, so „Liesgen" (Strungk) in Leipzig. — Beim Tod des ersten Friedrich zog sein Sohn, der Soldatenkönig, mit seinem berühmten Rotstift einen dicken Strich durch den Etat des väterlichen Barockhofhalts, und die Berliner Opernherrlichkeit war zu Ende, um erst mit der Tronbesteigung Friedrichs d. Gr., dann aber in rein italienischem Gewande, neu zu erstehen.

Nah befreundet mit Sophie Charlotte war der junge Markgraf Georg Friedrich v. Ansbach (1678—1703), der als Patenkind des Großen Kurfürsten viel in Berlin weilte [1]). Nach den Taten J. W. Francks und Kussers hatten in Ansbach die Opernaufführungen wegen Minderjährigkeit des Fürsten brachgelegen. Um so großartiger wurden seit 1696 nach der Berufung Pistocchis und des Geigenmeisters Torelli Scarlattische Bühnenwerke einstudiert. Zwei Jahre später eröffnete Boxbergs Sardanapal [2]) die deutsche Oper, die aber mit dem frühen Heldentod des erst 25jährigen Fürsten wieder einging. Um so bedeutender erblühte sie erneut in der ebenfalls hohenzollerschen Nachbarresidenz Baireuth [3]) unter einer aus Weißenfels gebürtigen Erbprinzessin. Hier brachte J. Fr. Fasch 1714 oder 1716 seine „Margenis" heraus, gleichzeitig begegnen andere Textbücher späthamburgischen Gepräges, 1718 folgte Stölzels „Diomedes", Teleman wurde 1726 „Kapellmeister von Haus aus" nnd sandte zwei seiner Hamburger Opern, auch mit Hurlebusch wurde angeknüpft. Wie in Berlin unter Friedrich Wilhelm I. hatte die Oper auch in Baireuth unter dessen dortigem Gesinnungsgenossen von 1726 bis 1735 zu schweigen, lebte dann aber unter der bekannten Schwester des Alten Fritz, Markgräfin Wilhelmine, wenn auch meist in welschem Gewande, wieder auf.

Eine unmittelbare Pflanzstätte Hamburgs wurde Darmstadt [4]), seit dessen musikverständiger Landgraf Ernst Ludwig (vgl. oben S. 123) 1709 das Haus am Gänsemarkt ausführlich kennen gelernt hatte, woraus eine Freundschaft mit Mattheson entsprang. In Hamburg verpflichtete der Hessenfürst den jungen Christof Graupner [5]), dessen erfolgreiche „Dido" soeben durch Abweisung aller komischen Einschübe einen Reformversuch gewagt hatte und in ihrer sorgsamen, romantisch durchwebten Partitur den Einfluß seines gelegentlichen Mitarbeiters Keiser zeigt, als ersten und Grünewald als zweiten Kapellmeister. In Darmstadt trat der uralte Hofkapellmeister Briegel, der sich wohl vor 1673 einmal mit einem hochzeitlichen „Siegesspiel der wahren Liebe" auf

[1]) H. Mersmann, Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (Diss. Berlin 1916).

[2]) Siehe oben S. 182 Anm. 1.

[3]) L. Schirdermair, Baireuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus (1908). Siehe auch oben S. 174.

[4]) W. Kleefeld, Landgraf Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper (Greifswalder Hab.-Schr.) Berlin 1904. F. Noack, Graupners Kirchenmusiken (Diss. Berlin 1915) S. 53ff.

[5]) Siehe 3. Buch, 2. Kap.

die Bretter gewagt hatte[1]), bald zurück, doch hinterließ er ein ausgezeichnet geschultes Orchester, dem Teleman von Frankfurt her in der Widmung seiner Serenaden hohes Lob zollte. Von Graupner wurden seit 1710 die meisten Darmstädter Opern vertont, doch sind diese Partituren alle mit einer einzigen Ausnahme[2]) verschollen und ihm darüber hinaus überhaupt nur zwei Werktitel sicher zuweisbar. Einzig von zwei Darmstädter Musikdramen des berühmten Gambisten Hesse (Apollo in Tempe und La fedeltà coronata) sind die Noten erhalten, zeigen aber nach Noack trotz Hesses Pariser Lehrjahren wesentlich italienische Züge. Schon 1721 ging die Oper wegen dauernd hoher Fehlerträge ein, ihre Hauptsängerinnen, die Schoberin und Keisers Schwiegertochter, wurden nach Baireuth beurlaubt. Im nahverwandten Kassel blühte unter Fedeli die italienische Oper, die Kastraten und Primadonnen erhielten hier rund das Zehnfache von dem, was den besten deutschen Virtuosen, etwa dem ausgezeichneten Konzertmeister Adam Birkenstock, gegönnt wurde[3]).

An letzter Stelle stehen die badischen Höfe als Zufluchtsorte der frühdeutschen Oper[4]). Zu Baden-Baden, wo Musikdramen seit 1657 gegeben wurden und z. B. 1669 ein Singspiel „Orangier oder Pomerantzenfrucht" im Titel an Cestis Pomo d'oro anklingt, bot der große Klaviermeister J. K. F. Fischer mit einem Anthaeus die deutsche Bearbeitung eines Venezianer Herkulesstoffes, der noch weitere, ebenso verlorene Partituren gefolgt sein mögen. In Durlach begann man (ähnlich wie in Heidelberg) 1666 mit einem „Tanzspiel" (französischen Ballet?) „Glück und Tugend", 18 Jahre später folgte ein nicht näher bestimmbarer Scipio, 1694/95 gab man Pastourellen mit lustigen Hamburger Liedeinlagen. 1712 siedelte der Markgraf eine kleine italienische Sängerkolonie an, welcher der Bassist als katholischer Priester vorstand, und verpflichtete 1714 als eigenen Tonsetzer den 1668 zu Rosenheim geborenen Baiern Casimir Schweitzelsberg, der wohl unter Kusser in Stuttgart begonnen und seit 1708 in Ansbach gedient hatte. Dieser führte in Durlach unter anderem eine „Lucretia" auf, deren endlich einmal erhaltene Partitur ihn als liebenswürdigen, wenn auch nicht

[1]) Seine zwei dramatischen Bußgespräche v. 1692 „Vom verlorenen Sohn" und „Vom Fall Davids" waren keine geistlichen Opern, wie Winterfeld (Ev. Kg. II 354 ff. u. III 41) meinte, sondern Konzertdialoge.

[2]) Ich verdanke diese Auskunft der Güte von Dr. Fr. Noack.

[3]) Spitta, Bach I 507.

[4]) Schiedermair im Petersjb. 1910, Sbd. JMG. XIV und Sandbergerfestschr. 1919. S. 121 ff.

tiefgehenden Vertreter Keiserscher Richtung ausweist. Nach seinem Weggang (1718) ist er noch mit einer eigenen Operntruppe in Coburg und Nürnberg nachweisbar, von da ab verliert sich vorläufig seine Spur. Als zweiter Durlacher Hauskomponist ist J. Ph. Käfer zu nennen, dem Schiedermair von 37 vorhandenen, meist durch einen gewissen Dietrich verfaßten, Libretti noch eine ganze Reihe hat zuordnen können. Doch klagte Käfer bezeichnend genug seit 1719, obwohl jährlich meist sieben Opern einstudiert wurden, daß „in dreien Jahren mich unsere Herren Italiener zu keiner neuen Oper gelangen lassen". Auch Keiser scheint 1719 mit „Tomyris" eine kurze Gastrolle gegeben zu haben. Unter den in Durlach veroperten Stoffen, die gelegentlich mit Leipziger und Hamburger Arbeiten übereinkommen, fällt besonders eine Trilogie „Die asiatische Banise" nach Zieglers gleichnamigem Roman auf, dann eine „Maria Stuart" an zwei Abenden und eine deutsche „Iphigenie auf Tauris", auch eine Legendenoper und ein Rüpelstück. Kleinere Tonsetzer waren hier Blitzing, Trost und Käfer d. J.

Eigentümlich und nicht ohne Komik erscheinen die Personenverhältnisse der Durlacher Oper: hier waren rund 70 (!) Sängerinnen angestellt, die neben Frauensoli und Chor auch noch zur Ersparnis der teuren Kastraten größtenteils die Männerrollen übernehmen mußten. Den meist ganz ungebildeten Schwarzwaldmädchen, für die Serenissimus eine kleine Schwäche gehabt zu haben scheint, da er ihre ungeheuren Schulden geduldig an die Juden zurückzahlte, mußten die Kammermusici mühsam die Gesangspartien beibringen. Wegen der Kriegsläufte und zunehmender Kränklichkeit des Fürsten wurde die Oper 1733 aufgegeben, ungefähr gleichzeitig endete sie auch in Braunschweig und Hamburg. Die letzte frühdeutsche Oper gab man zu Danzig im Jahre 1741[1]). Über die Lücke bis zu Hiller und Neefe, Schweitzer und Holzbauer führen einerseits die Wiener Volkspossen Kurz-Bernardons, andererseits jene sächsischen Schulsingspiele hinweg, als deren bekanntestes 1748 ein Freiberger Stück zur Jahrhundertfeier des Westfälischen Friedens mit Musik von Doles einen J. S. Bach und Mattheson in die „Biedermännischen Händel" um die Würde der Musik verwickeln sollte[2]).

[1]) R. Cahn-Speyer, Fr. Seydelmann als dram. Komponist S. 2.
[2]) Spitta, Bach II 737 ff.

Drittes Buch

Das Halbjahrhundert des Hochbarock

Des Generalbasses Finis und Endursache soll anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn; wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Music, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleyer

Johann Sebastian Bach

1. Kapitel: Johann Sebastian Bach

Der musikalische Hochbarock unterscheidet sich vom schlichteren Frühbarock durch ein weit persönlicheres Pathos und eine gewisse Abendrötenstimmung, die an die Stelle jugendfrohen Experimentierens reifste Erfahrung und ein ungeheuer sicheres Können, gegen pauspäckige Selbstverständlichkeit wägende Bedachtsamkeit setzt und so den zunächst reichlich vernachlässigten Kontrapunkt auf seine höchste Stufe innerhalb des Harmoniedenkens emporführt. Vertritt Bach hauptsächlich diese Seite der Entwicklung, so Händel eine andere: anstelle des bisherigen, etwas kindlichen Kraftmeiertums entsteht die wahrhaft königliche, selbstverständliche Repräsentationsgebärde in raschem Übergang zu einem vornehm weltmännischen Europäertum, das dann die musikalischen Abbés des Rokoko als „galantes Genre" nur noch verniedlichen, verzierlichen konnten. Nach dem Gesagten vermochte die deutsche Vertretung des tonkünstlerischen Hochbarock nur auf wenigen Augen zu ruhen — denen eines Bach, Händel, Fux, dall'Abaco vor allem, zum Teil und zur Not auch noch eines Fasch, Graupner, Hasse, während die vielen Kleineren bloß noch zeitgendössisch und in der äußeren Stilistik zum Hochbarock rechnen, eigentlich aber schon zur nächsten, der empfindsamen Zeit hinüberleiten. Vom Standpunkt dieser Betriebsamen aus waren jene beiden Großmeister erstaunlich unzeitgemäß; altertümliche, unheimliche Riesen, mit denen man nicht vertraulich zu werden wagte, zwei wahrhaft tragisch Vereinsamte. Wenn wir restlos ehrlich sein wollen, geht es auch uns noch ähnlich, denn wir hängen in unserem eigenen Schaffen unmittelbarer mit der Mozart- als mit der Bachzeit zusammen. Wenn wir uns auch zu vielem wieder erzogen haben — eigentlich sind uns jene schematischen Dacapoarien, jene starren Konzertsequenzen, die künstlichen Koloraturen und diatonischen Härten, jene terassenförmigen Stärkeunterschiede und und vor allem die zu schärfstem Mitdenken zwingende Polyphonie in ihrer fabelhaften Gedrängtheit und vielfältigen Verschlingung von Gegensätzlich-Gleichzeitigem fremd und seltsam, vieles werden wir trotz nachfühlender Liebe vielleicht geradezu mißverstehen. Da wir aber den wundervoll menschlichen Inhalt durch alles Trennende des Perücken- und Zopfstils

hindurch deutlich erahnen, so wirkt Bachs und Händels Rufen nur um so zauberhafter, bannender und geheimnismächtiger über zwei trennende Jahrhunderte hinweg auf uns. Wir brauchen nur das Wort „Matthaeuspassion" oder „Messias" auszusprechen, um die Doppelstellung beider Großmeister zu empfinden. Was da (kurz gesagt) „Fuge und Kontrapunkt" ist, das schlägt sie zur historischen Vergangenheit, was da „Poesie" ist, läßt sie noch unter uns als Größte lebendig sein — doch wolle man das nicht dahin mißverstehen, als sollte das Alte für das weniger Wertvolle gelten. Weil uns bei Bach die gediegene Schnörkelhaftigkeit des Ausdrucks meist stärker in die Augen springt als bei Händel, auf den jenes weltläuftige Italienertum weit mehr schon hatte wirken können, aus welchem die Tonsprache des nächstens Zeitabschnitts vor allem sich nähren sollte, wirkt Händel durchschnittlich jünger als Bach — die ernsthaften Kleinmeister stehen dazwischen, wodurch sich die Stoffanordnung dieses Buchs von selbst bestimmte. Versteht man allerdings unter „modern" dasjenige, was unsere Seele im Innersten anrührt, so erschreckt uns Bach oft geradezu durch Züge, die unserer Gegenwart zutiefst verwandt sind. Händels gewaltige Aktualität dagegen wird heut durchschnittlich weit seltener und widerwilliger begriffen[1]).

Daß der vielleicht höchste Stand unserer Musik in Bach und Händel mit einem vielfachen „Tief" unseres nationalen und dichterischen Lebens zusammengetroffen ist, stempelt die Tonkunst nicht, wie man wohl behauptet hat, zu einem schmarotzerischen Fäulnisprodukt; das Zusammentreffen mit entsprechenden Gipfeln deutscher Baukunst[2]) und Mathematik (Leibnitz) einerseits, mit dem heißen Gefühlsstrom des Pietismus andererseits[3]) lehrt das Gegenteil und bestätigt, was vorher von den Kennzeichen des Hochbarock gesagt wurde.

---

[1]) Vgl. dazu Herman Roths ausgezeichnete Einleitung zu Händels Deutschen Arien (Dreimaskenverlag 1920).

[2]) Die Meister Schlüter, Pöppelmann, Prandauer, Daniel Neumann, Fischer von Erbach, Lukas v. Hildebrandt, Balth. Neumann usw. (W. Pinder, Deutscher Barock, Langewiesche) gehören sämtlich Bachs und Händels Generation an, was Vordatierungsversuchen des Barocks von musikgeschichtlicher Seite (z. B. Wustmann, Sachs, Wellesz) viel Gewicht nimmt. Auch in der deutschen Bildnismalerei sieht z. B. R. West bei der Besprechung der Darmstädter Jahrhundertausstellung (Preuß. Jb. 1915) um 1650 erst zarteste Anfänge barocker Kennzeichen und die höchste Blüte der Bewegung zwischen 1710 und 1740.

[3]) Es verschlägt hierbei nichts, daß der Pietismus die kirchliche Figuralmusik als Veräußerlichung ablehnen mußte.

Vom mächtig sich ausbreitenden Stammbaum der Bachs war schon früher die Rede[1]). Johann Sebastian Bach[2]) selbst wurde am 21. März 1685 als jüngstes unter acht Kindern des Stadtpfeifers Ambrosius Bach und der Erfurter Kürschnerstochter Elisabeth geb. Lämmerhirt zu Eisenach geboren. Der Vater hatte bis 1671 zur Erfurter Ratsgeigerei gehört, auch in Eisenach blieb die Violine sein Hauptinstrument. Sein ältester Sohn, Joh. Christof II., war Pachelbels Schüler in Erfurt gewesen, dann wurde er Stadtorganist zu Ohrdruff und nahm dorthin den kleinen Joh. Sebastian getreulich zu sich, als dieser im neunten Jahr die Mutter, im zehnten auch den Vater verlor. Schon damals zeigte sich, für einen Bach fast selbstverständlich, die hohe Musikbegabung des Knaben, der des Bruders sorgsam gehütetes Notenbuch nachts voll heißer Wissensgier aus dem Gitter langte und monatelang bei Mondlicht abschrieb, bis es ihm wieder beschlagnahmt wurde — ein frühes Wahrzeichen lebenslänglicher Mühsal und ihrer tapferen, wiewohl oft erfolglosen Bekämpfung. Nach vollendetem Besuch der Ohrdruffer Lateinschule, deren jüngster Primaner der Vierzehnjährige wurde, bezog Bach, der sich schon in der Eisenacher Kurrende gleich dem Knaben Luther als vortrefflicher Sopranist gezeigt hatte, zu Ostern 1700 die musikberühmte Michaelisschule in Lüneburg, wohin ihn das Stipendium eines „Mettenschülers" und die Aussicht vertrauten Umgangs mit Georg Böhm[3]), einem alten Freund der Bachs, lockte. Da bald Stimmwechsel eintrat, wird Bach nebenher bei den Schulgottesdiensten gegeigt oder georgelt haben, vielleicht wurde er auch bald Chorpräfekt. Nach Aussage der erhaltenen Kataloge hatte Lüneburg von J. J. Löwe, Chr. Flor usw. her eine reiche Notenbücherei[4]).

[1]) Vgl. oben S. 52 u. 79 ff.

[2]) Wichtige Literatur: Ph. Spitta, J. S. Bach, (I 1873, II 1879, grundlegend, eine der schönsten und förderlichsten Leistungen der gesamten Musikwissenschaft); Ergänzungen dazu in Spittas zwei Aufsatzbänden, ein kürzerer Vortrag in Graf Waldersees Sammlg. Nr. 1. A. Schweitzer, J. S. Bach (1905 franz., 1908 deutsch). A. Pirro L'esthétique de S. Bach (1907), deff. Biogr. 1906 franz., 1910 dtsch. Ph. Wolfrum, J. S. Bach (einbändig 1906, zweibändig 1910). Ältere Quellenwerke s. unten im Text. Bachjb. 1905 ff., bisher 16 Bde., hg. v. A. Schering. Kritische Gesamtausgabe der Werke durch die Bachgesellschaft (59 Bde., 1851 bis 1900, hg. meist v. W. Rust), empfehlenswert auch diejenige der Instrumentalwerke bei C. F. Peters und die Kantatenklavierauszüge bei Breitkopf & Härtel. Prakt. Ausgaben der Neuen Bachges. und solche bei fast allen Editionen. Besonders lehrreich der Ergänzungsband der Bachges.: „Bachs Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen" (hg. v. Kretzschmar, 1904). Schering, Ein gemütherfreuend Spiel vom Herrn Cantori Bachen (Bachjb. 1917 und einzeln).

[3]) Vgl. oben S. 54, 86 u. 146.

[4]) Seiffert in Sbd. IMG. IX.

Gewiß auf Böhms Rat pilgerte der Jüngling zu Fuß nach Hamburg, um Reinken und V. Lübeck[1]) zu hören, und suchte durch Vermittlung eines Namensvetters die französische[2]) Hofkapelle in Zelle auf, bei deren Dirigenten Brunkhorst[3]) sich schon einmal[4]) das Vivalditheme[5]) zu Bachs späterem d-moll-Doppelviolinkonzert komponiert findet. Böhms unmittelbaren Einfluß spiegeln auch ein paar unbedeutende Orgelpartiten Bachs aus jener Zeit, die beim Wechselvortrag des Kirchenlieds „zwischen das Gesang mit einschlagen" sollten[6]) — des Johannisorganisten Schüler im weiteren Sinn blieb Bach lebenslang.

1703 war Bach mit der Klosterschule fertig, und zu arm, um eine Universität zu beziehen, wurde er Geiger in der Privatkapelle des Prinzen Johann Ernst zu Weimar, wo er noch den Violinmeister J. P. v. Westhoff[7]) als Kammersekretär traf. Schon nach wenigen Monaten aber folgte er einem Ruf an die stattlich disponierte Orgel der Neuen Kirche zu Arnstadt[8]), wo man das Spiel des Achtzehnjährigen bereits durch ein ungewöhnlich hohes Gehalt ehrte. Nebenher hatte er einen kleinen Chor zu leiten, für den er Ostern 1704 die erste Fassung seiner noch eckigen, aber doch schon echt polyphonen Kantate (Nr. 15) „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" geschrieben hat. Etwa aus der gleichen Zeit stammt das noch heut gern gespielte „Capriccio über die Abreise seines sehr geliebten Bruders" Joh. Jakob Bach als Hoboist zu Karl XII. nach Polen, eine humorvolle Klaviersuite[9]) Kuhnauschen Gefolges[10]), das einzige Programmstück

[1]) Vgl. oben S. 55. Soeben erscheint eine Gesamtausgabe v. Lübecks Orgelwerken.

[2]) Über französische Einflüsse in Bachs Klaviermusik: Pirro, L'esthétique S. 420 bis 440, W. Landowska im Bachjb. 1910 S. 33ff.

[3]) Wolffheim in der Liliencronfestschr. 1910 S. 422ff.

[4]) In einem Sammelband der Berliner Staatsbibl.

[5]) Schering, Gesch. d. Instrumentalkonzerts S. 83.

[6]) Schweitzer S. 281.

[7]) Vergl. oben S. 116.

[8]) Vgl. K. Söhles hübsche Novelle „Seb. Bach in Arnstadt" (1902).

[9]) Reizende Neuausg. in den „Musikalischen Stundenbüchern" des Münchener Dreimaskenverlages 1920. Zuerst die „Schmeichelung der Freunde, den Bruder von seiner Reise abzuhalten", dann als weithin modulierende Fuge „Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen," weiter über zwei Ostinati eine Passacaglia „Lamento der Freunde", ihr Abschied und eine Aria di postiglione, zum Schluß über diese eine stattliche Doppelfuge, um den Bruder auch in der Ferne an Sebastians junges Können zu erinnern. Eine von Spitta zunächst auch nach Arnstadt verwiesene Pedalklaviersonate hat er später (Musikgeschichtl. Aufsätze 1894 S. 111ff.) als Bachsche Transscription Reinkenscher Triosonaten um 1720 aufgedeckt.

[10]) Vgl. oben S. 124.

unter Bachs Werken. Reinkens Einfluß zeigt ein anderes Capriccio für seinen ältesten Bruder und Lehrer Joh. Christof II. 1705 erbat Bach von seiner Behörde einen Studienurlaub zu Buxtehude nach Lübeck, wo der Altmeister ihn so fesselte, daß er die bewilligte Zeit ums vierfache überschritt[1]), weshalb ihm das wohlmeinende Konsistorium ernstliche Vorhaltungen machte. Zugleich beanstandete man, daß er „bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden," daß er sich mit seinem Schülerchor überworfen und „nachdem ihm vom Herrn Superintendent angezeiget, daß er bißhero etwas gar zu lang gespiehlet, er gleich auf das andere extremum gefallen und es zu kurz gemachet" — alles Züge eines genialen Hitz- und Trotzkopfs, die noch öfters begegnen werden. Wie stark Bach von seinem Reiseerlebnis erfüllt war, zeigen mehrere große, von Buxtehude abhängige Orgelwerke der Zeit, deren Umfang und Virtuosität einen mächtigen Ruck nach vorwärts bedeuteten. Nach ein paar Monaten fragte das Consistorium den jungen Meister „auß was macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musiciren lassen" — es war vermutlich seine 22jährige Base Maria Barbara aus Gehren, Joh. Michael Bachs[2]) hinterlassene Tochter, die er bald als junge Meisterin heimführen durfte. Denn 1707 berief man ihn bereits als Blasiusorganisten nach Mühlhausen i. Th., womit er Amtsnachfolger eines Joachim a Burgk[3]) und beider Ahle[4]) wurde.

Eine der ersten Pflichtarbeiten am neuen Wirkungsort war die Ratswahlkantate „Gott ist mein König", Bachs einziges zu Lebzeiten gedrucktes Chorwerk, im Ausdruck noch ungleich und übertrieben, technisch aber schon den guten Kleinmeistern jener Zeit voll gewachsen; aus der gleichaltrigen Kantate „Der Herr denket an uns" sollte das schöne Duett „Der Herr segne euch je mehr und mehr" wieder zum Kernstück jeder Silberhochzeit werden. Hatte Bach sich zunächst die Bürgerschaft durch einen großen Orgelerneuerungsplan gewonnen, der noch nach seinem Abgang ausgeführt wurde, so verdarb er sichs bald

[1]) Spitta (Bach I 257) hat den Gegensatz zu Händels entsprechendem Besuch zwei Jahre zuvor plastisch herausgearbeitet: Händel am lachenden Sommertag, in lustiger Gesellschaft und flotter Equipage, vom Stadtadel ergiebig bewirtet — der Eisenacher als einsamer, niemandem bekannter Handwerksbursch im Herbst, beide aber schon den künstlerischen Adelsbrief heimlich in der Tasche.

[2]) Vgl. oben S. 80.

[3]) Bd. I 411 u. 415.

[4]) Siehe vorher S. 74.

durch Anteilnahme an den theologischen Streitigkeiten, die hier wie überall die Gemeinden beunruhigten. Obwohl Bachs Tonkunst nicht ohne den Pietismus geistig denkbar ist — daß er sogar die alten Mystiker gelesen hat, bezeugt sein Besitz der Taulerschen Schriften —, hielt er sich doch an die musikalisch freisinnigeren Orthodoxen, deren Mühlhausenschem Haupt, dem zelotischen Pastor Eilmar, er noch von Weimar aus eine bereits bedeutende Kantate „Aus der Tiefe rufe ich, Herr", gewidmet hat [1]). Daß ihm übrigens später der Ausgleich des leidigen Bekenntnisstreits am Herzen lag, zeigt seine Mitarbeit an Schemellis gemeinprotestantischem Gesangbuch [2]). Da Bachs Amtsstellung schief geworden war, verabschiedete er sich 1708 mit einem artigen Schreiben vom stets wohlgesinnten Mühlhäuser Rat und zog als Hoforganist sowie Kammermusikus nach Weimar, in den Dienst des kirchlich strengen Herzogs Wilhelm Ernst. Hier fand Bachs Schöpfergeist den rechten Nährboden, wenn auch das Schwergewicht seiner Amtsobliegenheiten zunächst auf dem Geigenspiel beruhte. Bald brachte er es zum Hofkonzertmeister, und jährliche Gehaltsaufbesserungen sprechen von der Zufriedenheit seines Herrn.

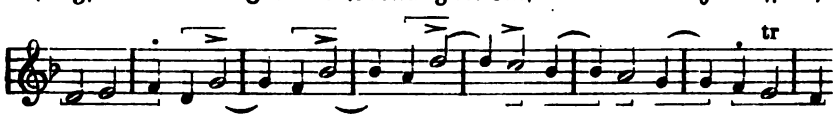
Ein weiterer Reiz war der freundschaftliche Umgang mit dem ihm mütterlicherseits verwandten Weimarer Stadtorganisten Joh. Gottfr. Walther [3]) — an dem fast Gleichaltrigen fesselte ihn ein ungewöhnliches Kontrapunktkönnen, und ein gemütlich-scherzhaftes Stammbuchblatt erzählt von gemeinsamen Kanonstudien. Die neun Weimarer Jahre wurden die wichtigsten für Bach als Orgelmeister — schon 1716 verkündete Mattheson vom fernen Hamburg her den Ruhm seiner „sowohl für die Kirche als für die Faust geschriebenen Sachen." Bach ist unstreitig der gewaltigste Orgelvirtuos gewesen, der je gelebt hat. Von seinen eigentümlichen Registrierkünsten, über die die Schüler erstaunten, haben sich nur gelegentliche Spuren in seinen Werken erhalten (Spitta I 394ff.); umso mächtiger spiegeln die Kompositionen seine bis heut nicht wieder überbotene Spielfertigkeit, die mit geringsten Mitteln größte Wirkungen erzielte, weil seine Erfindung sich völlig aus der Eigenart des

[1]) Da den Pietisten die Kirchenkantate ein Greuel war, findet sich unter Bachs Kantatendichtern kein Pietist, weshalb man auch nicht von ihren „pietistischen" Geschmacklosigkeiten sprechen sollte (Spitta I 365); brauchbare Verbesserungsvorschläge und Texterklärungen aus dem liturgischen Zusammenhang bietet R. Wustmann, Bachs Kantatentexte (1912).

[2]) Freylinghausens ausgesprochenem Pietistengesangbuch (Halle 1704ff.) hat er, älteren Behauptungen entgegen, zeitlebens ferngestanden.

[3]) Lebensbeschreibung im nächsten Kapitel.

Instruments entwickelt hat. Die einzigartige Polyphonie seines Gehirns sorgte auch für denkbar größte Unabhängigkeit der Hände und Füße, so daß die Zeitgenossen sich nicht genug über sein Pedalspiel verwundern konnten [1]). Die Orgel ist Bachs eigentlicher Ausgangspunkt gewesen und hat stilistisch wie harmonisch seine gesamte Musik stärkstens beeinflußt. Gerade seine ersten Weimarer Orgelwerke spiegeln die Freude an der eben errungenen Virtuosität, sie erzählen auch vom Studium Frescobaldis und Frobergers, Legrenzis, Corellis und Albinonis. Wenn Bach diese alle mit seinem Riesenatem in sich eingesogen hat, so erhob ihn doch der ausgeprägteste Persönlichkeitsstil über jedes bloßes Auswählertum. Stellte er sich in den Orgelphantasien mit kühner Formfreiheit eigne Regeln auf, so reizte es ihn, in der Verkoppelung von Praeludium und Fuge den alten Gegensatzgedanken der französischen Ouvertüre zu kunstreichster Lösung zu führen. Man betrachte nur den herrlichen Brückenbogen eines solchen, willkürlich herausgegriffenen Fugenthemas, um auf engstem Raum die Fülle und Ordnung der Einfälle bewundern zu müssen [2]):



[1]) So fand es selbst der Bach feindliche Scheibe (Krit. Musicus 1745) erstaunlich, „wie er seine Finger und seine Füße so sonderbar und so behend in einander schränken, ausdehnen und damit die weitesten Sprünge machen könne, ohne einen einzigen falschen Ton mit einzumischen oder durch eine zu heftige Bewegung den Körper zu verstellen". Constantin Bellermann erzählte 1743, der Casseler Erbprinz habe Bach einst allein schon für sein Pedalspiel einen kostbaren Ring geschenkt, „aber was hätte er ihm erst geben müssen, wenn er auch noch die Hände hinzugezogen hätte?" (Vgl. dazu Scherer in M. f. M. XXV, der einen Aufenthalt Bachs 1732 in Kassel nachweist). Der Mizlersche Nekrolog (1751) berichtet: „Mit seinen zweenen Füßen konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem nicht ungeschickten Klaviristen mit fünf Fingern zu machen, sauer genug werden würden." Rektor Gesner endlich, der Bach schon seit Weimar kannte, behauptete in einem lateinischen Kommentar, der alte Quintilian würde erstaunen, wie sein Freund Bach „mit allen Fingern das Klavier spielt . . ., mit hurtigen Füßen über die Tasten eilt, zugleich von dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Takts, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein, im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obwohl er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt, und alle zusammenhält und überall vorbeugt, und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohr erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfang der eignen Stimme allein hervorbringt".

[2]) Erläuterungen verbietet leider der äußerst beschränkte Raum.

Mit Walther (und Teleman von Eisenach her) teilte sich Bach in den Unterricht des jungen, hochbegabten Prinzen Johann Ernst von Weimar[1]). Bachs früher als Bearbeitungen Vivaldischer Violinkonzerte[2]) angesprochene Klavier- und Orgelkonzerte dieser Zeit haben sich neuerdings großenteils als frei weiterbildende „Auszüge" aus den Konzertwerken des frühverstorbenen Prinzen feststellen lassen[3]). Dadurch, daß hier Bach die Violinsolostimme der rechten, den Continuo der linken Hand zuwies, ist er recht eigentlich der Schöpfer des Klavierkonzerts geworden. Als seine bedeutendste Originalarbeit dieser Art ergab sich kürzlich das bisher unter Friedemann Bachs Namen bekannte Dmoll-Konzert nach Vivaldi[4]), doch hat Bach die italienische Satzfolge Schnell-langsam-schnell auch auf andere Klavier- und Orgelwerke ohne Konzerttitel übertragen[5]) und die motivische, auf Unterscheidung von Tutti- und Sologedanken gegründete Kleinwelt des Instrumentalkonzerts sogar bis in Kantatenchöre hinein verpflanzt.

Welche Stufe bereits damals der Kantatenkomponist erreicht hatte, zeigt der berühmte Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", ein auch textlich hervorragendes Begräbnisstück für einen älteren Mann. Man sehe etwa den Satz, wo Flöten und Gamben mystisch unbestimmt das Sterbelied „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" spielen, wozu die Singstimme chiliastische Sehnsuchtsrufe ertönen läßt, oder den Gegensatz zwischen dem unwirschen Knochenmann („Bestelle dein Haus, denn du mußt sterben") und dem unsagbar milden Jesus („Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein"), wozu der Alt Luthers Simeonslied „Mit Fried und Freud" anstimmt — es ist, als sei aller Tiefsinn mittelalterlicher Totentanzfresken neu erstanden. Um 1712 gelangten Neumeisters Reformkantaten an Bach: Vertonungen wie die von „Gleichwie der Regen und Schnee" mit dem breiten Ciaconenthema der herrlichen Einleitungssinfonie, oder die in jeder Nummer meisterliche Adventsmusik „Nun komm der Heiden Heiland", deren erster Satz über das uralte Veni redemptor in französischen Ouverturenrahmen

[1]) Nicht zu verwechseln mit Bachs erstem Brotherrn, seinem gleichnamigen Oheim.

[2]) Spitta I 404 ff, Paul Graf Waldersee in Vj. I.

[3]) Schering in Sbde. JMG. IV u. V, Praetorius dgl. VIII. Bisher sind an Vorlagen festgestellt Vivaldi (8), Marcello (1), Joh. Ernst v. Weimar (5), fraglich bleiben 5, die aber ebenfalls dem Prinzen zufallen können, da dessen Arbeiten noch nicht sämtlich wiederentdeckt scheinen.

[4]) Hg. v. Griepenkerl, bearb. v. Stradal. Max Schneider stellte das Weimarer Autograph des Vaters und Friedemanns fälschenden Vermerk fest (Bachjb. 1911 S. 23 ff).

[5]) Spitta I 415 ff. (Präludien und Toccaten, gern mit angehängter Fuge).

gespannt ist, beweisen, daß der Kantatenschöpfer Bach seine wundersam geschmeidige Form bereits endgültig aufgestellt hatte und künftig nur noch mit immer edlerem Inhalt auszufüllen brauchte. Zumal seit 1714 trat für ihn die Pflicht zum Kantatenschreiben verstärkt in den Vordergrund, und Bach hatte das Glück, hierfür in dem Weimarer Salomon Franck einen ebenso warmherzigen wie gewandten Dichter zu finden. Von dieser Verbindung erzählen Perlen wie die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" mit der berühmten Arie „Seufzer, Tränen", dem innigen Rezitativdialog Jesu mit der Seele, dem zarten Chor „Was betrübst du dich" und der mächtigen Bekrönung in vokaler Form einer Pachelbelschen Choralbearbeitung [1]). Hierher rechnen weiter die frühlingsfrohen Kantaten für Palmsonntag „Himmelskönig sei willkommen" und auf Ostern „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert", deren strahlende Ouvertüren von Bachs glücklichsten Zeiten erzählen, während die zweite eigentümlich in Vergänglichkeitsgedanken ausklingt, echter Charfreitagszauber... Statt sämtliche neun Vertonungen aus Francks 1. Jahrgang aufzuzählen, die noch eine Fülle des Bedeutenden bergen, sei als zehnte die „Jagdkantate" für den Weißenfelser Hof genannt, aus der sich unter anderm die reizende Sopranarie „Mein gläubiges Herze" entwickelt hat. Von den beiden noch erhaltenen Stücken des 2. Jahrgangs muß die Dies irae-Vision „Wachet, betet" mit dem Trompetenchoral „Es ist gewißlich an der Zeit" und der großartigen Baßarie über's Jüngste Gericht um ihrer fahl-gespenstischen Nordlichtbeleuchtung willen hervorgehoben werden. Immer wieder erschüttert Bach als der Sänger des „Stirb und werde!"

In die Weimarer Zeit fallen verschiedene Reisen, da man den berühmten Orgelvirtuosen vielerorten hören wollte oder seinen Rat bei Orgelabnahmen beanspruchte. So ist er z. B. in Halle gewesen, wo man ihm Zachows Nachfolge anbot; als er nach einigen Verhandlungen verzichtete, wurde die Gemeindevertretung unfreundlich, worauf Bach in derbster Fraktur antwortete. Daß man sich aber bald danach wieder vertragen, bezeugt die erstaunlich hohe Rechnung über das, was Bach hier im nächsten Jahr bei einem Orgelgutachten mit seinen Gesellen verschmaust hat [2]). 1717 besuchte er einen tüchtigen entfernten Vetter Joh. Ludwig Bach als meiningischen Hofkapellmeister und begab sich nach Dresden, wo er auf Veranlassung von

[1]) Eine dankenswerte Übersicht der von Bach je verwendeten älteren Choräle nach Dichtern und Komponisten bei Schweitzer S. 6—21.

[2]) Seiffert in Sbd. IMG. VI 596.

Pisendel, Volumier, Hebenstreit und Zelenka am Hof einen Klavierwettstreit mit dem französischen Virtuosen Marchand ausfechten sollte, dessen Kompositionen Bach seit langem schätzte. Daß der Gegner, als er Bach heimlich gehört, fluchtartig Dresden verließ, wurde im ganzen musikalischen Deutschland jahrzehntelang als Triumph nicht nur für Bach, sondern für die ganze heimische Tonkunst gebucht, denn es war eine heilsame Lehre für die Ausländersucht der deutschen Höfe.

Mitten unter den Vorbereitungen zum Reformationsjubelfest 1717 erhielt Bach eine Berufung als Hofkapellmeister nach Cöthen, die er trotz der Abseitigkeit und Stille dieser kleinen Residenz annahm, da man ihm in Weimar die endlich erledigte Kapellmeisterstelle zugunsten eines Sterns dritter Größe verweigert hatte. Er forderte im Ärger seine Entlassung so stürmisch, daß Herzog Wilhelm Ernst seinen ungebärdigen Organisten auf einen Monat in Arrest tat und dann ungnädigst wegschickte[1]! Da Bach seitdem kein Organistenamt mehr bekleidet hat, sei noch auf die Orgelwerke seiner letzten Weimarer Jahre zurückgeschaut, die merklich von Virtuosität zur Vertiefung, von Nachahmung großer Muster auf Eigenwuchs zustrebten. Stärker noch als eine neue Reihe bedeutender Präludien und Fugen zeigt den Fortschritt ein wohl ursprünglich zum Druck bestimmtes, aber nicht fertiggestelltes „Orgelbüchlein", in dem Bach seinem Erstgeborenen Friedemann und anderen „anfahenden" Organisten 45 Muster gab, „auff allerlei Arth einen Choral durchzuführen, anbey sich auch im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Chorälen das Pedal gantz obligat tractiret wird". Was einer von Bachs ältesten Schülern[2]) sich nachmals rühmte vor allem bei ihm gelernt zu haben, die Orgelchoräle „nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affekt der Worte zu setzen", führt Bach hier grundsätzlich, meist sogar unter Verzicht auf Böhms Kolorierung und Pachelbels Zwischensätze, durch[3]). Trotz dieser strengen,

[1]) P. v. Bojanowski, Das Weimar J. S. Bachs (1903) S. 63.

[2]) Der Vater des Lexikographen Gerber.

[3]) Vergl. auch H. Lüdtke, Zur Entstehung des Orgelbüchleins 1717 (Bachjb. 1919). Wohlgemerkt handelt es sich hier nicht um Orgelbegleitungen zum Gemeindegesang, wie solche Spitta auch mehrfach wiedererkannt hat: gedrungene Harmonisierungen von freier Vollgriffigkeit, die gelegentlich die Melodie übersteigen und an den Fermaten mit leichten, kurzen Gängen die damals beliebten, aber mancherorts (z. B. Weißenfels) verbotenen Zeilenzwischenspiele andeuten. Als schönstes Beispiel gilt die Begleitung zu In dulci jubilo, wo streckenweis wallende Figuration Engelsflügel zu malen scheint und ein siebenstimmiger Orgelpunkt abschließt, oder eine harmonisch feinst abgewogene, kontrapunktlose Begleitung zum Tedeum von 258 Takten.

freiwilligen Begrenzung vereint Bach unvergleichlich poetische Stimmung, harmonische Vertiefung und geistvolle Kontrapunktik, die mit Vorliebe die Melodien kanonisch ausbeutet oder mit freien Motiven umkleidet, die sich bis zum Ostinato verdichten. Nicht übel hat Schweitzer (S. 262) diese kleine Sammlung „das Wörterbuch der Bach'schen Tonsprache und eines der größten Ereignisse in der Musik überhaupt" genannt. Auch sonst hat Bach damals Choräle für die Orgel ausgedeutet, etwa so, daß sich auf den Manualen eine Fuge über Choralmotive entwickelt, die dann die Singweise selbst auf dem Pedal in triumphaler Vergrößerung krönt; in andern Fällen erweitert er die Form nach Art seiner Kantatensätze über einen Kirchenlied-Cantus firmus zu großen Choralfantasien — oder er vereint mehrere, strophenweis jede Textwendung abweichend ausschöpfende Bearbeitungen der gleichen Melodie zu eigentümlichen Variationszyklen, es entwickeln sich aus solchem Choral geradezu sinfonische Dichtungen für Orgel, und am erstaunlichsten ist die völlig unterschiedliche Gesamthaltung jedes derartigen, in sich abgerundeten Gebildes.

Die sechs Jahre in Cöthen sollten vor allem der Kammermusik gehören. Der junge Fürst Leopold von Anhalt war Junggeselle, duldsam und ein guter Landesvater, spielte mehrere Instrumente, sang einen braven Baß und blieb vor allem seinem Musikdirektor lebenslang herzlich befreundet, wie allerlei wackere Reimereien Bachs und seine Glückwunschkantaten auf Hunoldsche Dichtungen noch aus der Leipziger Zeit beweisen[1]).

Bach hat hier idyllische Jahre verbracht, Abwechslung verschafften nur einige Reisen, zumal im Gefolge seines Fürsten nach Karlsbad 1718/20. Bei der zweiten Rückkehr sah er sich furchtbar überrascht durch den inzwischen erfolgten Tod Maria Barbaras, die ihm eine Tochter und die halbwüchsigen Knaben Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Joh. Gottfried Bernhard hinterließ. Um sich von tiefer Trauer etwas abzulenken, fuhr Bach im Herbst 1720 nach Hamburg, ausgerüstet unter anderm mit seinem berühmten Orgelpräludium nebst Fuge in g-moll über ein halb Reinken'sches Thema, um die herrlichen, viermanualigen Orgeln der Alsterstadt zu spielen und seine Kantate „Wer sich selbst erhöhet" aufzuführen. Er hatte es besonders darauf abgesehen, sich dem fast hundertjährigen Reinken als gereifter Künstler vorzustellen.

[1]) Spitta, Musikgeschichtl. Aufsätze (1894) S. 87 ff. Über den Stand des Bach in Cöthen untergebenen Orchesters berichtet R. Bunge (Bachjb. 1905) wesentlich Günstigeres als Spitta noch angenommen hatte.

Bach phantasierte zwei Stunden lang gewaltig in der Katharinenkirche, um schließlich gerade über Reinkens Paradechoral „An Wasserflüssen Babylon" unerhört genial zu improvisieren; so zwang er dem stolzen, kalten Greise das fast widerwillige Bekenntnis ab: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt". Zwei Jahre später ließ Reinken sich zu allein würdiger Gesellschaft neben Buxtehude in die Lübecker Mariengruft senken. Auch dies kennzeichnet Bachs Fähigkeiten, daß er sich willkürlich auf eine längst überwundene Technik umstellen konnte, um einen Altmeister auf seinem eigensten Felde zu schlagen. E. Neumeister wollte damals Bach als Organisten an seine Hamburger Jakobikirche ziehen, aber der Kirchenvorstand verschacherte die Stelle um 4000 Mark an einen Stümper.

Als Klavierspieler nimmt Bach eine Mittelstellung ein: gleich den Alten gestattete er noch jedes Übersetzen der Finger[1]), als einer der ersten Modernen verlangte er aber auch das Untersetzen des Daumens, sodaß ihm zahlreichere Fingersätze als zuvor und danach zur Verfügung standen; daraus erklärt sich zum Teil die gewaltige Spielschwierigkeit seiner Arbeiten. Bach schrieb noch fürs Klavichord und den (allerdings mehrmanualigen und registrierbaren) Kielflügel, was vielfach die verschnörkelte Auszierung zu wiederholtem Anschlag klangwichtiger Töne nötig machte. Erst später lernte er durch G. Silbermann das Hammerklavier kennen und förderte seinen Bau durch strenge Kritik[2]). Das erhaltene „Clavierbüchlein von W. Friedemann Bach" zeigt, wie er seinen Neunjährigen in raschem Fortschreiten unterrichtete; er ist als einer der wenigen großen Meister auch ein vorbildlicher Lehrer gewesen, von dem seine Schüler noch im Greisenalter schwärmten —; daß er hier, was gerade ihm am sauersten fiel, von unerschöpflicher Geduld war, ehrt seinen Charakter aufs Höchste. Schon das Klavierbüchlein enthält zum Teil als „Praeambeln" und „Phantasien", was alsbald sein erstes Klaviermeisterwerk werden sollte: die allbekannten klassischen „Inventionen und Sinfonien"[3]). Mit diesen 15+15 tonartlich geordneten

[1]) Cembalo und Orgel duldeten noch ein seitliches Schieben des Fingers auf die Taste, erst das Hammerklavier verlangte die Anschlagskultur des freien Fingerfalls.

[2]) Bach ist vielfach Instrumentenerfinder und -verbesserer gewesen, ersteres am „Lautenclavicimbel" und der „Viola pomposa", letzteres an der Orgel, sodaß Marpurg rühmen durfte, in ihm hätten sich die Talente von hundert anderen Musikern vereinigt. (Spitta I 658). Daß er sogar die dunklen Gesetze der Raumakustik intuitiv durchschaute, bewies seine Beurteilung des Berliner Opernhauses (Spitta II 712).

[3]) Der Gesamttitel v. 1723 ist in jedem Wort aufschlußreich: „Aufrichtige Anleitung, Womit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen,

Stücken, von denen er sich immer ein zwei- und ein dreistimmiges von gleicher Tonart zusammengehörig dachte, hat Bach zur Fuge ein neues Gegenstück von unübertrefflicher Zusammendrängung plastischer Gedanken geschaffen, kontrapunktische Miniaturen etwa von Ariettenumfang und dennoch Charakterstücke voll sprudelnden Lebens, die an Meisterlichkeit und tondichterischem Reiz hinter seinen größeren Werken keineswegs zurückbleiben.

1720 entstanden dann (wohl für Pisendel, der ihn schon in Weimar besucht hatte und ihn vermutlich auf der Rückreise von Karlsbad in Dresden wiedersah) die genialen drei Partiten und drei Sonaten für Violine allein ohne Baß[1]), die einen unerreichten Höhepunkt der Geigenliteratur darstellen. Ob Bach diese ungeheuer schwierigen Stücke selbst hat spielen können, steht dahin, obwohl es bei der Geschicklichkeit des weiland Weimarer Konzertmeisters nicht ausgeschlossen erscheint; jedenfalls hat er mit staunenswerter Kenntnis jede kühnste Möglichkeit der Akkordgriffe wie der Klangfarben und Stricharten ausgenutzt, um mit dem kleinen Instrument oft eine ganze Orgel vorzutäuschen: ob man die hämmernde G-moll-Fuge oder das glitzernde E dur Präludium, die schwungvolle H moll-Bourée oder den dämonischen Turmbau der d moll-Ciacone[2]) betrachtet, den Spitta treffend „einen Triumph des Geistes über die Materie" genannt hat — es ist ein Staunen über dies Genie. Bieten die Suiten freie Satzanzahl, aber tonartliche Einheit, so sind in den Sonaten Präludium und Fuge immer als französische Ouvertüre zusammengehörig zu denken, der langsame Mittelsatz steht in einer verwandten, das Schlußallegro in der Haupttonart, was dem Grundgerüst der italienischen Kirchensonate entspricht. Auch ein Stück wie die Ciacone mag, obwohl letzten Endes über ein idealisiertes Tanzthema geschrieben, einst zur Abendmahlsfeier in der Kirche erklungen sein.

eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen". Man mißbrauche diese Meisterwerke nicht vorzeitig als Kinderetuden aus mangelnder Kenntnis an vorbereitender Literatur!

[1]) Neuausg. v. J. Joachim und Andr. Moser (Bote & Bock).

[2]) Abgedruckt auch in Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen" als Nr. 130. Übrigens sind sämtliche drei Fugen streng durchgeführt; in den nachträglichen Orgelfassungen gibt sich alles weit natürlicher, während die kühne Skizziertechnik auf der Geige oft die natürlichen Grenzen des Instruments streift. Gleichwohl bleiben Schumanns und Mendelssohns Versuche, Klavierbegleitungen hinzuzufügen, überflüssige Bemühungen. Vergl. auch A. Moser im Bachjb. 1920 S. 30 ff.

Die gleichaltrigen sechs Suiten für Violoncell nebst einer solchen für Viola pomposa, alle ebenfalls ohne Continuo, stehen musikalisch und spieltechnisch nicht weit von den Violinpartiten ab. Dazu tritt neuerdings noch eine allerliebste, sehr virtuose Suite für Flöte allein (herausgegeben von K. Straube). Bachs übrige Kammermusik verwendet Generalbaß, über dessen reiche, stets neuschöpferische Stegreifausführung durch den Meister viele bewundernde Schülerzeugnisse vorliegen[1]). An der Spitze stehen sechs zusammengehörige Sonaten für Violine und zweistimmiges Klavier, also eigentlich „Trios", von fabelhafter Stimmführungskunst (man sehe den genialen Fis moll-Kanon!), die zumal durch ihre poesieerfüllten langsamen Sätze zum Höchsten aller Kammermusik zählen[2]). Spricht aus ihnen oft eine seltsam differenzierte Seele von schier moderner Zerklüftung, so tobt in den Allegri die urgesunde alte Zeit. Von den Gambensonaten, die Bach vermutlich für den Cöthener Virtuosen Chr. Fr. Abel sen. geschrieben hat, sind die erste und dritte ebenfalls ersten Ranges[3]), noch stärker nähern sich die Flötensonaten, zumal die köstlich sangbare in h-moll, der italienischen Konzertform. Daneben verschwinden an Zahl und Bedeutung die Solostücke mit bloßem bezifferten Baß.

Auch Bachs Originalkonzerte gehören großenteils in die anhaltischen Jahre, besonders vertreten drei Violinkonzerte[4]) (a-moll, E-dur, Doppelkonzert d-moll) die von Vivaldi übernommene Form schnell-langsam-schnell mit gesonderter Thematik für Orchester und Solisten. Doch reizten Bach auch besondere Bildungen: so ist der kraftvolle Eröffnungssatz des E-dur-Konzerts eine riesige Dacapo-Arie, so das wunderherrliche Larghetto des Doppelkonzerts mit seinem ekstatischen Klangzauber eine langsame Fuge. In den Ecksätzen des gleichen Werkes zucken Flammen, gewaltige Septimensequenzen dröhnen Göttersturm, engste Nachahmungen überstürzen sich in schäumender Brandung. Mehrere andere Doppelviolinkonzerte von ähnlicher Höhe kennen wir nur noch aus Leipziger Klavierüberarbeitungen Bachs, doch haben Rob. Reitz, M. Laurischkus und Max Schneider mit Glück die Urfassungen wieder hergestellt.

Im Mittelpunkt jedoch stehen die sechs „Brandenburgischen Konzerte" von 1721[5]), so genannt wegen der Widmung an den jüngsten

[1]) Über vollgriffiges Generalbaßspiel jener Zeit vergl. die vortreffliche Quellenstudie v. L. Landshoff in der Sandbergerfestschr.

[2]) Neuausg. v. G. Schreck u. A. Moser (Peters).

[3]) Über die Gambe bei Bach: Chr. Döbereiner im Bachjb. 1911 S. 75 ff.

[4]) Hg. v. A. Moser bei Peters.

[5]) Bezeichnet v. Fritz Steinbach. Kl. Studienpartituren bei Eulenburg.

Sohn des Großen Kurfürsten, Markgraf Christian Ludwig v. Brandenburg-Schwedt, eine Karlsbader Reisebekanntschaft Bachs. Zum Teil sind es echte Concerti grossi, z. T. reine Orchesterwerke in reicher Besetzung, auch mehrmals mit Bläsern, sämtlich dreisätzig. Wie etwa das düster-schmerzvolle Adagio mit Quartgeige in Nr. 1, der romantisch verhuschende Schlußsatz des zweiten mit Bläserkonzertino oder gar das neunstimmige Meeresbrausen des dritten für je drei chorische Geigen, Bratschen und Violoncelli zeigt, steht der Symphoniker Bach hinter dem Kirchenkomponisten nicht zurück. Nr. 4 ist wieder ein Großkonzert mit dem bei Bach beliebten Bauriß ABCBA im ersten und einer mächtigen Fuge als letztem Satz, im fünften Werk tritt das Klavier des Concertino stark in den Vordergrund, das sechste ist wegen der alten Besetzung (Bratschen, Gamben, Bässe) weniger bekannt, ragt aber durch ein edles Adagio hervor. Da Händels Concerti grossi dem Corellischen Sonatentyp und dem Vorbilde Geminianis, die Bachschen der Konzertform Torellis und Albinonis folgen, verbieten sich Vergleiche von selbst. Auch die Orchestersuite der deutschen Lulliſten[1]) bekrönte Bach durch vier herrliche Arbeiten mit reichem Bläserschmuck, von denen nicht immer bloß die eine in D-dur mit dem berühmten Air[2]) hervorgeholt werden sollte.

Im Dezember 1721 gab Bach seinen verwaisten Kindern eine neue Mutter in der talentvollen Kammersängerin Anna Magdalena Wülcken, Tochter eines nacheinander Zeitzer, Weißenfelser, Köthener und schließlich Zerbster Hof- und Feldtrompeters, die ihre Gesangsausbildung bei Weißenfelser Virtuosinnen erhalten hatte und seit 1716 in Köthener Hofkonzerten aufgetreten war. Die nachmalige Mutter Johann Christians und Friedr. Bachs, die sich mit zahllosen Notenabschriften allmählich tapfer in Bachs Gedankenwelt hineingearbeitet hat, bedeutete für den Meister ein reiches Glück. Reizende Denkmäler der jungen Ehe sind die zwei „Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin" v. 1722 und 1725; davon enthält das zweite[3]) ihren anzüglichen Hochzeitskantus, Bachs

[1]) Vergl. oben S. 111 ff.

[2]) Erst Aug. Wilhelmj verpflanzte das Stück höchst unnötig auf die G-Saite, wo es nun die Geiger minderen Ranges empfindsam winseln.

[3]) Hübsche Neuausg., wenn auch in unzulänglicher Redaktion, bei Callwey (München). Bachs Eintragung „Anti Calvinismus und Christenschule, Antimelancholicus von D. Pfeiffer", die Spitta zuerst als quasi Schumannsche Widmung contre les philistins deutete, stellte sich später als bloße Büchertitelnotiz heraus (Spitta II 961) J. Schreyers Verdikt, wonach beide Bücher überhaupt unecht wären (Bachjb. 1906 S. 134ff.), dürfte kaum überzeugen.

gemütliches Lied „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“[1]) und allerlei liedhafte Sologesänge Sebastians für die junge Frau[2]) — sogar die Hauptgeneralbaßregeln hat ihr der Gatte hineingeschrieben —; das frühere füllen größtenteils die „französischen Suiten“. Diese sechs Klavierpartiten, an denen übrigens nichts französisch ist als die Knappheit und das klare Hervortreten der Tanzrhythmen, sind gleich den Inventionen nach festem Plan geordnet, da verwandte Stücke sichtlich als nicht vollwertig draußen gelassen worden sind. Diese Allemanden Sarabanden, Giguen, Couranten, Gavotten usw., denen man getrost stellenweis ein paar Füllnoten hinzusetzen darf, wirken wie entzückendes Altmeißener Porzellan in zierlicher Vitrine und sollten bei keiner edlen Hausmusik fehlen.

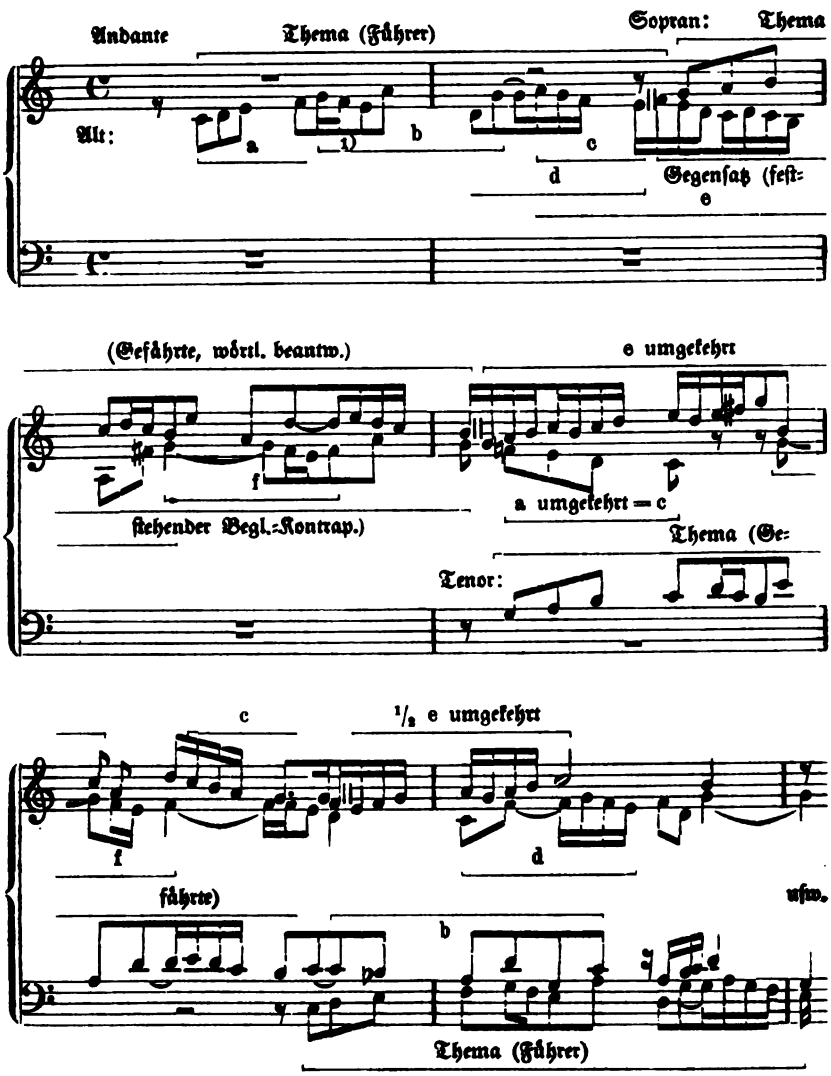
Ein Kernwerk der musikalischen Weltliteratur kam 1722, angeblich während eines musikarmen Karlsbader Aufenthalts[3]), zum Abschluß: der erste Teil des „Wohltemperierten Klaviers“[4]), 24 Präludien und Fugen fürs Klavichord, chromatisch aufsteigend in allen Dur- und Molltonarten, um den durch die gleichschwebende Temperatur restlos geschlossenen Quintenzirkel voll ausgenutzt zu zeigen (vergl. oben S. 28). Einzelne Nummern weisen auf frühere Entstehungszeit, manche Präludien und Fugen haben deutlich nicht von Anfang an zusammengehört. Als Muster erstaunlichster Gedankenleistung diene (obwohl z. B. die h-moll- nnd die cis-moll-Fuge weit poetischer sind) die erste Durchführung der C-dur-Fuge, in der kaum eine Note unthematisch ist:

[1]) Vergl. den anfechtbaren Versuch v. Heuß, den Kompositionshergang zu rekonstruieren, im Bachjb. 1913 S. 128ff.

[2]) Die meisten f. gem. Ch. bearb. v. G. Schumann im Kaiserldb. Eine fremde Hand hat, vielleicht erst nach dem Tode beider Gatten, Giovanninis Lied „Willst du dein Herz mir schenken“ eingetragen, das mit J. S. Bach nicht das mindeste zu schaffen hat, gleichwohl immer noch unter seinem Namen läuft (Berichtigung Spittas I 834ff bereits 1873!) Erst eine irrige Vermutung Zelters veranlaßte E. Brachvogel, das Lied in seinem Roman „Friedemann Bach“ als Sebastians Dichtung und Komposition anzusprechen. Sieben andere Arien Giovanninis stehen in Gräfes Odensammlung.

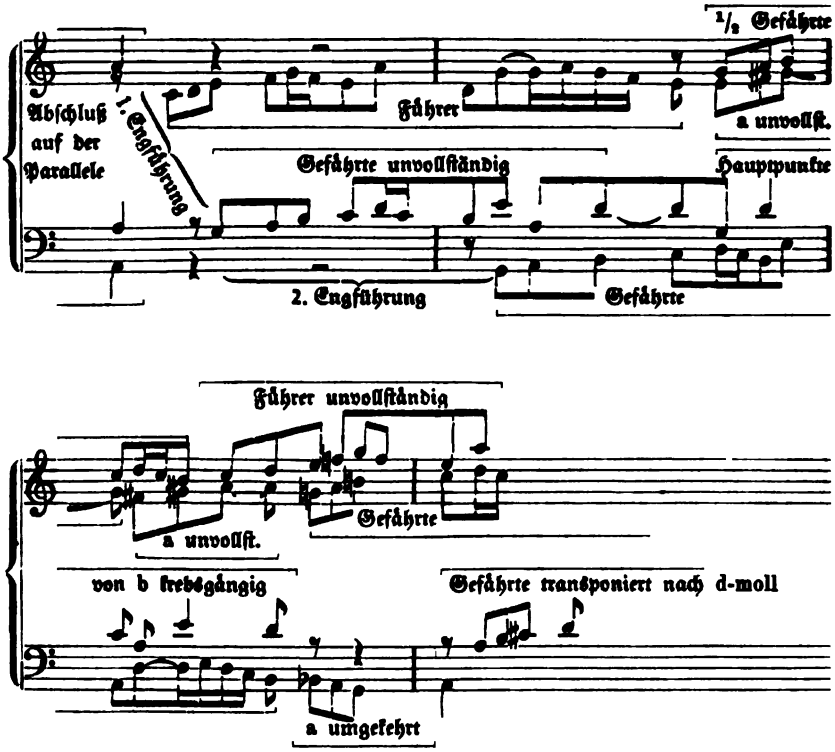
[3]) Ein sehr viel radiumschwächeres Brunnenwasser muß Ch. Gounod veranlaßt haben, ebenfalls in der Langeweile eines Kuraufenthalts über das ernst-anmutige „Portal“ des 1. Präludiums jene weltläufig gewordene Méditation „Ave Maria“ für Sopran oder Geige zu setzen, die musikalisch nichts wesentlich Neues herausholt, wohl aber Bachs Stück unnütz mit süßlichem Parfum übergießt.

[4]) Prakt. Ausgaben seit Czerny ungezählt, Analysen der Fugen schrieben C. van Bruyk (1867), Fr. Stade (in Partitur ausgeschrieben), H. Riemann (Katechismus der Fuge). Zwischen Spielausg. u. Erläuterung stehen Busonis sehr geistreiche Studien (Univ. Ed.), der in Bachs Gedankengänge tief hineinleuchtet; vergl. zu seinen Bachausgaben auch A. Halm im „Melos“ 1921.



Takt 7 bis 23 folgt ein Mittelteil, der erst durch Engführungen, dann Modulationen des Themas gesteigert wird; zumal Takt 14 bis 18 bilden einen Höhepunkt, da hier die Verschränkung noch durch vorzeitigen Eintritt der 3. und 4. Themastimme verstärkt wird, welch letztere wenigstens den halben comes und sogleich den umsomehr betonten dux bringt:

[1]) Rhythmisierung nach W. Landowska im Bachjb. 1913 S. 53 ff. Eine bemerkenswerte Analyse bot Kretzschmar im Petersjb. 1905.



Die beruhigende Koda (Takt 24 bis 27) läßt schließlich über dem Orgelpunkt C den Führer im Tenor und denselben nach F transponiert als Alt in neuem Engführungsabstand erscheinen, außerdem tritt in den Oberstimmen neben Themamotiven der Gegensatz stark hervor. Dies wegen Raummangels als kleinste Probe — natürlich bringen die übrigen 47 Fugen des Werkes noch unendliche Formgedanken und Kontrapunktmittel anderer Art. Oft ergeben sich bei näherem Zusehen Zusammenhänge innerhalb eines Stückes oder auch zwischen Präludium und Fuge, bei denen man staunend fragt, ob da bewußter Plan oder (scheinbarer!) „Zufall" im Unterbewußtsein des Meisters gewaltet habe. Wie leicht vorstellbar, stehen die größeren Stimmungsreize auf Seiten der Präludien, die oft rätselhaft bis auf Chopin und Liszt in die Zukunft weisen. Will man Bachs ganze Ausdrucksweise kurz ermessen, so halte man etwa das körperlose Präludium in Cis-dur neben das derb-fröhliche in a-moll oder das mystische in b-moll[1]).

[1]) Über den 2. Teil siehe unten.

Das 1722 durch Kuhnaus Tod erledigte Leipziger Thomaskantorat wurde zunächst von J. F. Fasch (Zerbst) Teleman (Hamburg) und vier Kleineren umworben [1]), Teleman erhielt den Zuschlag, schrieb aber bald wieder ab. Bei der zweiten Wahl trat Rolle (Quedlinburg) in den Vordergrund, konnte aber nicht lateinisch „informieren", nebenher war auch erstmals von Graupner und Bach die Rede. Graupner wurde gewählt [2]), kam aber in Darmstadt nicht los, so daß man Bach schließlich im dritten Wahlgang erkor, der sich auch zu wissenschaftlichem Unterricht verpflichtete, diesen allerdings später dem Collega tertius überließ. Grotesk genug gab ein Ratsherr zu Protokoll: da man von den „Besten" keinen bekomme, müsse man sich eben mit einem „Mittleren" begnügen! Bachs Probestück, die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" war wohl eilige Klausurarbeit oder wandelt absichtlich Kuhnausche Pfade, um die über die österliche Uraufführung 1723 seiner Johannispassion erschrockenen Leipziger zu beruhigen. Nachdem Bach sich vor dem Konsistorium über seine lutherische Rechtgläubigkeit ausgewiesen, wurde er im Mai 1723 feierlich eingeführt. Nach einem Brief an den Jugendfreund Erdmann war es ihm schwergefallen, „aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden" [3]), aber sein „durchlauchtigster Leopold" kümmerte sich seit der Vermählung mit einer Bernburger Amusa wenig mehr um die Musik, und Bach wollte seinen heranwachsenden Söhnen besseren Unterricht verschaffen: schon beim ersten Leipziger Weihnachten schenkte er dem kleinen Friedemann eine Leipziger Universitätsmatrikel.

Bach wohnte dauernd in der jetzt abgerissenen Thomasschule (etwa, wo heut sein Denkmal steht), noch um 1860 kannten die Schüler seine einstige „Komponierstube". Die Schulräume waren so eng, daß drei Klassen gleichzeitig in einem Zimmer unterrichtet werden mußten, und da der alte Rektor Ernesti die Schulzucht arg hatte verfallen lassen, konnte Bach hier wenig erreichen. Überhaupt wurden Bachs erste Leipziger Jahre, wo der Ehrgeiz ihn zur höchsten Schaffenshöhe emporriß, durch niederdrückende Kämpfe nach allen Seiten beschwert: die ihm wegen des studentischen Collegium musicum so wichtige Universität, aus deren Paulinergottesdiensten ihm

[1]) B. Fr. Richter, Die Wahl Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule (Bachjb. 1905).

[2]) Fr. Noack, Bachs und Graupners Bewerbungskompositionen Leipzig 1722 bis 1723 (Bachjb. 1913).

[3]) Ein bemerkenswertes Zeugnis für den sozialen Umschwung seit dem Mittelalter.

Einkünfte zustanden, zog ihm den unbedeutenden J. Gottl. Görner vor, weshalb Bach mehrere, durch höchsten Scharfsinn ausgezeichnete Beschwerden an den ihm wohlgesinnten König nach Dresden senden mußte[1]). Mit dem Konsistorium gab es Reibereien, weil ihm das alte Kantorenrecht, die Sonntagslieder auszusuchen, bestritten wurde — wahrscheinlich hatte er da ähnlich kühn und neu wie in seinen Passionen das de tempore auszuprägen versucht. Mit dem Rat verdarb er es vollens, da dieser seine Lateinstunden in Tertia für wichtiger hielt als das Schreiben und Aufführen der Matthaeuspassion und ihm herrische Abwehr[2]) kleinlich vergalt, indem man ihm seine jährlichen 700 Thaler zu kürzen suchte. Es mutet uns heut seltsam an, daß die Einkünfte eines Bach teils geradeswegs aus dem Kurrendeklingelbeutel flossen, teils davon abhingen, daß nur ja nicht (wie er in grimmigem Spott einem Freund berichtete) durch die gesunde Leipziger Luft in einem Jahr zu wenig Leichen vorkamen.

[1]) Vergl. auch B. Fr. Richter, Bach und die Universität Leipzig (M. f. M. XXXIII).

[2]) Ein Jahr nach der Matthaeuspassion schreibt er wenig submiß an den Rat: „ . . . Da nun aber der itzige status musicos gantz anders wie der ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderungswürdig geändert, dahero auch die ehemahlige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will und man um so mehr einer erklecklichen Beyhülffe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren, die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia" (Schülerstipendien der Thomaner), „so eher hätten vermehret als verringert werden sollen, dem Choro musico gar entzogen. Es ist ohnedem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, England oder Polen, sofort ex tempore zu musiciren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studiret, ja fast auswendig können, überdem auch, quod notandum, in schwerem Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praestiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern läßet sie ihrer eignen Sorge über, da denn mancheiner vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kan, um sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exemplo diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von kgl. Maj. die Musici salariret werden. Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem iede Persohn nur ein eintziges Instrument zu excoliren hat, es muß was treffliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluß ist demnach leicht zu finden, daß bey cessirenden beneficiis mir die Kräffte benommen werden, die Music in besseren Stand zu setzen." Bachs ganze Sehnsucht war, mit 12 (!) brauchbaren Sängern und 18 (!) ordentlichen Instrumentisten zu musizieren (Spitta II 78ff.). Vergl. auch B. Fr. Richter über Bachs Alumnen (Bachjb. 1907); über seine vokalen Anforderungen siehe meine „gesangstechnischen Bemerkungen" im Bachjb. 1918.

Engherzig genug schlug man seine wahrhaft geringfügigen Anträge auf Verbesserung der Musikkräfte ab, und so hat er sich seiner Lebtage mit ungezogenen, auf der Kurrende heisergeschrieenen Pennälern, betrunkenen Studenten und stümpernden Stadtpfeifern sowie einem Postbeamten als Dichter herumschlagen müssen. Er rächte sich, indem er (es war auch Notwehr) Konsistorium und Rat, die sich schon bei seiner Einführung gezankt hatten, oft gegeneinander ausspielte. Kein Wunder, wenn er in solcher Bedrängnis zeitweilig selbst einen Organistenposten in Danzig für erstrebenswert hielt und höchstens im Familienkreis Freude fand. So schrieb er 1730 von seinen Kindern: „Insgesamt aber sind sie gebohrene Musici, und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern soprano singet und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget."

Anderes trat begütigend hinzu: seit 1729 unterstand ihm das studentische Collegium musicum, das auch nach seinem Rücktritt (1735) immer noch durch ihm ergebene Parteigänger geleitet wurde, und bedeutende Schüler halfen ihm bei den Kirchenaufführungen, die er wechselweis bei St. Thomae und St. Nicolai zu halten hatte. Bald war er der anerkannt erste Musiker der Stadt, der sich nur noch in den Schulakten als cantor, sonst stets als director musices Lipsiensis unterzeichnete. Vor allem traf es sich glücklich, daß sein Freund Gesner 1730—1734 die Thomasschule leitete und den Rat über die Bedeutung des Meisters aufklärte: man wurde in Zahlungen, Musikalien- und Orgelbaubewilligungen zusehends gefügiger, aber noch 1732 hielt Bach den Erwerb eines Hoftitels für dringlich, um sich gegen städtische Hoffart zu schützen — erst volle vier Jahre später trug ihm wohl weniger die Widmung der h-moll-Messe als die einiger Gratulationsmusiken den Titel eines „Kgl. poln. Kurf. sächs. Kirchenkompositeurs" ein.

Der Leipziger Gottesdienst, der Sonntags mit dem Abendmahl oft vier Stunden dauerte und vormittags die Kantate, nachmittags die Continuomotette samt Magnifikat oder Tedeum in sich schloß, war zu Bachs Zeit noch überraschend altertümlich[1]): große Teile der Liturgie waren lateinisch, das Predigtlied sang man choraliter ohne Orgel, die Figuralpassion, die man vor 1721 nur ausnahmsweis musiziert hatte, begegnete vielfachem Widerstand. Im Vordergrund von Bachs Amtstätigkeit stand das Kantatenschreiben. Hat Mizlers Nachruf recht, daß

[1]) Sogar die katholischen Chorröcke ließ der geschäftstüchtige Rat eingestandenermaßen als Anziehungsmittel für die Meßbesucher bestehen.

Bach fünf vollständige Jahrgänge hinterließ, so hätte er jährlich etwa zehn vertont, und die erhaltenen rund 210 Stücke würden etwa zwei Drittel des einstigen Bestandes ausmachen; ein künstlerisches Erbe, das mit dem Ausscheiden der Kantate aus dem Gottesdienst um 1800 zwar seine eigentliche Heimat verlor, jedoch mit Beginn des 20. Jahrhunderts (zumal durch die hinreißenden Berliner Aufführungen von S. Ochs) immer stärker wieder in den Vordergrund getreten ist[1]). Nur noch gelegentlich hat Bach in Leipzig auf Franck und Neumeister zurückgegriffen, mindestens seit 1725 („Es erhob sich ein Streit") hat ihm der Postbeamte, später Steuereinnehmer Henrici (Picander), ein musikverständiger Verehrer und Kolleggast, die meisten Texte geliefert. Mehr seine Reimgewandtheit und des Meisters fordernder Wille als irgendwelche religiöse Nötigung haben dem galanten Literaten die Feder geführt; noch bei zwei Glanzpunkten seiner Matthaeuspassionsdichtung („Am Abend" und „Du lieber Heiland du") sieht man, wie Bach selbst von ihm bloße Nachbildung Salomon Franckscher Verse verlangt hat. Gleich mit seinen ersten Leipziger Amtsarbeiten („Die Elenden wollen essen" und „Die Himmel erzählen") beginnt, wohl vom italienischen Oratorium beeinflußt, die Zweiteiligkeit von Bachs Kantaten, in deren Mitte die Predigt tritt; auch das herrliche Weimarer „Wachet und betet" wurde jetzt auf diesen Umfang gebracht. In dieselbe Zeit gehören u. a. die Ratswahlkantate „Preise Jerusalem" mit der liebenswürdigen Hirtenarie „Wohl dir, du Volk der Linden" und die glanzvolle Störmthaler Orgelweihkantate „Höchst erwünschtes Freudenfest", in deren Arienbestand eine ganze Tanzsuite verborgen liegt. Für die Weihnachtsvesper 1723 schrieb Bach sein berühmtes D-dur-Magnifikat zu fünf Stimmen mit vier eingeschobenen de tempore-Liedern, für den zugehörigen Hauptgottesdienst die von Kerzenglanz hell durchstrahlte Kantate „Christen, ätzet diesen Tag". Als Hauptwerke reihen sich die bildhafte Epiphaniasvision „Sie werden aus Saba alle kommen" und das düster-großartige Osterwerk „Christ lag in Todesbanden" an, das mit seinem altertümelnden Bratschen- und Posaunenorchester und dem Verzicht auf

[1]) Vergl. auch W. Voigt, Die Kirchenkantaten J. S. Bachs; Leonh Wolff dgl. 1913. Voigt und B. Fr. Richter im Bachjb. 1906, Richter und Schneider ebenda 1908, Wustmann dgl. 1910, Schering daselbst 1913, der sechs Kantaten für unecht erklärte, was aber Pirro (J. S. Bach, deutsch. von Engelke) nicht gelten läßt. Jedem jungen Musiker wünschte ich das Glück, jahrelang allsonntäglich eine Bachkantate als Chorist oder Solist mitsingen zu dürfen, wie es mir 1911—1913 unter Robert Kahn in Berlin vergönnt war.

allen madrigalischen Sologesang einer romanischen Münsterkrypta gleicht. Welch unendliche Vielseitigkeit dagegen der Pfingstjubilus „Erschallet ihr Lieder", die Sturmbeschwörung „Jesus schläft", das Drachengetümmel der Michaelskantate, die süße Idylle „Du Hirte Israels", das schwunghafte Pathos von „O Ewigkeit du Donnerwort", der ernste Silvesterrückblick „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende"[1])! Das Schwergewicht in den Kantaten bis 1727 liegt gleichwohl meist auf den Arien, so in „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" unter Einführung von Rosenmüllers beglückendem „Welt ade" (wie Bach überhaupt gern auf die Gipfelleistungen seiner Leipziger Vorgänger zurückgegriffen hat), so in dem mystischen Seelenbrautlied „Wachet auf, ruft uns die Stimme" oder dem Himmelfahrtsstück „Wer da glaubet" mit der seltsam körperlosen h-moll-Baßarie „Der Glaube schafft der Seele Flügel"[2]). Auf die Zweihundertjahrfeier der Augsburger Konfession bezieht Spitta die mächtige Choralkantate „Ein feste Burg"; sie behandelt Luthers Kampfgesang strophenweis nacheinander als Chorfuge, als Duett zwischen Sopran (nach Böhms Art kolorierter Cantus firmus) und Baß (freier Cantus floridus), als Chorunisono (⅋ in altertümlicher Fassung) mit konzertantem Orchester, das gewissermaßen die „Welt voller Teufel" malt, und zum Schluß in gedrungenem Satz — eines der herrlichsten protestantischen Kunstwerke überhaupt, das schon 1822 als erste Bachkantate neugedruckt worden ist[3]). Eine Sonderstellung unter den Baß-Solokantaten nimmt „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" durch ihre lustige Hörnerromantik ein, während das berühmte Leidens- und Verklärungsstück von 1731—32 „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" die Baßkoloratur völlig in den Dienst religiöser Verinnerlichung stellt.

Nach Mizlers Nekrolog hat Bach fünf ganze Passionen hinterlassen,

---

[1]) Bei dem mächtigen ersten Chor, der erst nach einer Sopranarie einsetzt, hat Bach selbst in harmlosem Stolz den ungewöhnlichen Umfang mit „179 Tacte" vermerkt.

[2]) Spittas Versuch (II 304), eine ganze Reihe der bedeutendsten geistlichen Solokantaten dem Bachschen Hauskonzert zuzuweisen, weil für sie im Gottesdienst kein Platz gewesen sei, dürfte kaum als geglückt anzusehen sein. Stücke wie „Jauchzet Gott", „Ich liebe den Höchsten", „Ich habe genug" für Sopran oder „Schlage doch erwünschte Stunde" (mit dem Glöckchen), „Vergnügte Ruh", „Widerstehe doch der Sünde" mögen weit eher auf Sonntage gefallen sein, wo die Kantorei noch nicht mit dem Studium großer Festchöre fertig war.

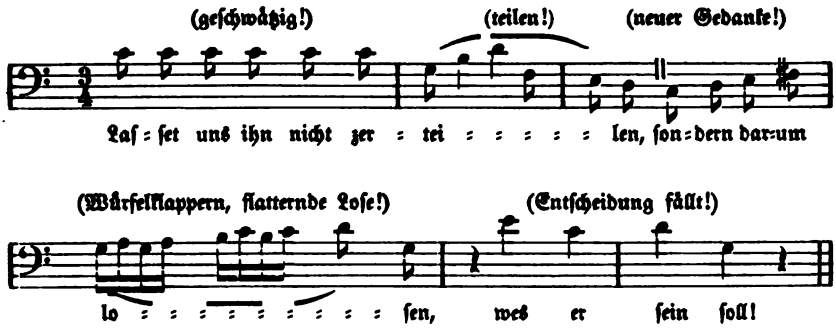
[3]) Vielleicht würde eine Wiederherstellung der ersten Fassung, die alle choralfremden nachträglichen Einschübe meidet, noch machtvoller wirken.

von denen wir aber nur noch zwei vollständig besitzen[1]). Die Johannispassion von 1723 und die nach Matthaeus (1729) stellen textlich kunstvolle Bauten aus Bibelwort, Kirchenliedern und freier Madrigaldichtung dar, welch letzterer Bach aber weit geringeren Raum gönnt als all seine Zeitgenossen, um der Passion möglichst den kirchlich-liturgischen Charakter zu wahren. Chöre wechseln mit Sologesängen, die vom Secco übers Accompagnato sich bis zum Arioso und der Arie verdichten, sich auch öfters mit dem Chor vereinen, so daß sämtliche in der Kantate üblichen Formen begegnen. Die madrigalischen Teile der Johannispassion zeigen noch in der teilweis verballhornenden Benutzung Brockesscher Texte und der anfechtbaren Szenenführung, daß Bach in der Eile zu Cöthen keinen geeigneten Dichter finden konnte, da dieser reformierte Hof keinen Kantatenbedarf hatte. Die Arie „Ach mein Sinn" hatte vormals Chr. Weise als „Weinenden Petrus" auf eine Intrade Seb. Knüpfers gedichtet[2]). Anstelle des heutigen Chorprologs „Herr unser Herrscher", den die qualvollen Bläservorhalte zum Ecce homo vertiefen, stand ursprünglich die mächtige Choralbearbeitung „O Mensch, bewein dein Sünde groß", die jetzt den ersten Teil der Matthaeuspassion beschließt. Geht als roter Faden Stockmanns Lied „Jesu Leiden, Pein und Tod" durch das Ganze (im andern Werk Gerhardts „O Haupt voll Blut und Wunden"), so sucht Bach auch durch mehrfache Benutzung der gleichen, weitgesponnenen Turbaemusiken Einheit zu schaffen. Welch geniale Bildhaftigkeit zeichnet etwa das Fugenthema der Kriegsknechte aus:

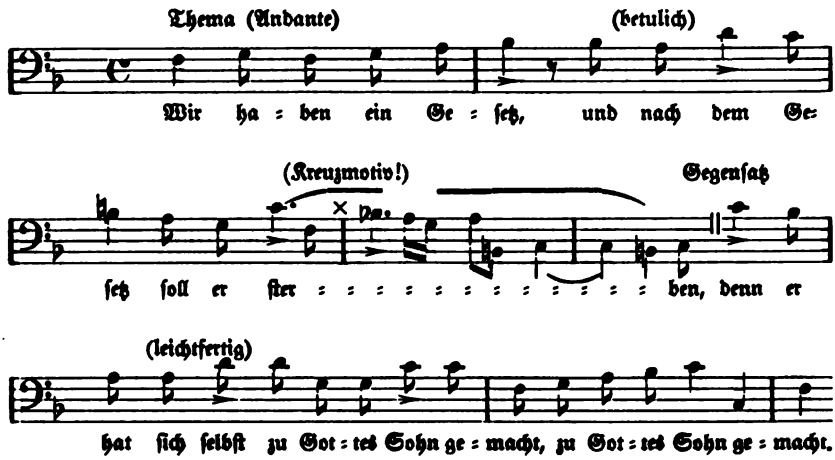
---

[1]) Die Frage der angeblich autographen, aber längst angezweifelten Lukaspassion die Spitta wenigstens als Jugendwerk retten wollte, hat M. Schneider (Bachjb. 1911) dahin erledigt, daß nur die ersten 23 Seiten Bachs Hand zeigen — nachher verlor er anscheinend wegen Geringwertigkeit der Arbeit die Lust zu weiterer Abschrift. Eine von Brockes stark abhängige Passionsdichtung Picanders (abgedr. Spitta II 873 ff) scheint Bach trotz ihrer erheblichen Schwächen zwischen Johannis- und Matthaeuspassion vertont zu haben (Spitta II 335 ff). Endlich wurde seine Trauermusik auf Königin Christiane Eberhardine v. 1727 teils von Picander zu einer Marcuspassion für 1731 umgedichtet (W. Rust in Ges.-Ausg. XX 2 S. VIII ff), teils für den Chor des Weihnachtsoratoriums „Wo ist der neugeborne König der Juden" benutzt (G. Freiesleben in N. Z. f. M. 83), also ist diese hochwertige Musik noch vorhanden. Fr. Rochlitz hat unter Doles um 1780 noch drei Bachsche Passionen mitgesungen. Nimmt man an, daß Mizlers Gewährsleuten (Agricola und den beiden ältesten Söhnen) die Lukaspassion für echt galt, so wären damit sämtliche fünf nachgewiesen. Matthaeus- und Johannispassion brauchen hier wohl nicht ausführlich beschrieben zu werden, aus Raummangel sei nur Einzelnes hervorgehoben.

[2]) Spitta, Musikgesch. Aufsätze (1894) S. 101 ff.



Man sieht: in sechs Takten fünf Madrigalismen und doch eine wundervolle Einheit. Oder das würdevoll-fanatische Mauscheln der Juden, in denen die Menschenbestien aus Grünewalds „Verspottung" neu erwacht scheinen:



Ein Satz wie das Baßarioso „Betrachte meine Seel" mit Laute und zwei Liebesgeigen läßt alle Inbrust mystischer Jesusminne aufwachen; die verzweifelte Tenorklage „Ach mein Sinn", Jesu wundervoll geschwungenes Rezitativ „Hab ich übel geredt", die Alt- und Gambenarie „Es ist vollbracht" mit dem an Händel erinnernden Mittelsatz [1]), die zwei herrlichen Baßarien mit Chorchoral, endlich das holdselige, im Überschwang zur Fünfteiligkeit geweitete Schlummerlied „Ruht wohl" lassen es verstehen, daß ein Rob. Schumann gerade als Romantiker die Johannispassion als die vollendetere ansprach und damit irrtümlich für das

[1]) Mendelssohn hat sie zweifellos in der bekannten Eliasarie „Es ist genug" nachgeformt.

spätere von beiden Werken hielt. Beachtet man aber die Blutrünstigkeit mancher Arientexte, das ungebändigte Übermaß in der Schilderung des Geißelns und des Weinens, die vergleichsweis altertümlichen Choräle in ihrer an Buxtehude anklingenden, herben Süße des Satzes, das später vermiedene, häufige Wegspringen des Basses aus dem Sekundakkord in den Dreiklang, die bloße Continuobegleitung der Herrenrede, den Abschluß beider Teile mit schlichten Chorälen, vor allem aber die gewitterschwangere, trüb-heiße Atmosphäre des Ganzen, so kann kein Zweifel walten, daß gegenüber dieser qualvollen Gothik das nur sechs Jahre jüngere Geschwister wie mild geklärter Humanismus wirkt.

Der Charfreitag (15. April) 1729 erlebte in der Nachmittagsvesper der Leipziger Thomaskirche mit der Uraufführung der Matthaeuspassion[1]) eines der größten Ereignisse der gesamten Musikgeschichte, das gleichwohl so unbemerkt vorüberging, daß das Datum erst von Spitta umständlich hat errechnet werden müssen. Die 28 Madrigalstücke hat Picander auf Bachs Wunsch möglichst nach Volksspielart gedichtet (z. B. „Mond und Stern sind untergangen"), was ihm stellenweis überraschend geglückt ist; Auswahl und Einordnung der 15 Choralstrophen war so sehr des Tonsetzers Anteil, daß der Dichter sie später nicht mit in seine Werke aufgenommen hat. Daß Bach hier Ungewöhnliches wollte, zeigt nicht nur die Prachtreinschrift in zweierlei Tinten (Berliner Staatsbibl.), sondern noch mehr der einzigartige Reichtum der Mittel: zwei getrennt aufzustellende Chöre mit ihren Soloquartetten, Orchestern, Cembali[2]) und Orgeln sowie ein Knaben-Cantus firmus[3]) in dem zugleich als Marienklage und als Kreuztragung gedachten Einleitungschor „Lamm Gottes unschuldig", einem neunstimmigen Dom, gegen den alle Kalvariengemälde der Welt verblassen. Für die Jesusworte entnimmt er gleich Sebastiani (vergl. S. 86) der venezianischen Oper den „Heiligen-

[1]) Erläuterungen von Kretzschmar (Führer II 2) und Heuß; gegen des Letzteren oft zu weitgehende Auslegung vergl. Smend in M. f. GD. u. KK. 1909 S. 175 ff., R. Wustmann im Bachjb. 1909 S. 129 ff., Schering im Bachjb. 1910 S. 160 ff. Empfehlenswerte Studienpartitur (hg. v. G. Schumann) bei Eulenburg. Faksimile des ganzen Einleitungschors in „Bachs Handschrift" (hg. v. Kretzschmar).

[2]) Seiffert im Bachjb. 1904 S. 63 u. 70.

[3]) Außer scharfer örtlicher Trennung beider Hauptchöre empfiehlt sich (wie in Cöln) die Aufstellung eines besonderen Choralchors, da es oft die Wirkung schwächt, wenn die gleichen Sänger, die eben noch als Judenturba tobten, unmittelbar daran den gegenteiligen Ausdruck des Christenherzens schließen sollen. Aber die allverbreitete a capella-Ausführung von „Wenn ich einmal soll scheiden" ist eine sentimentale Effekthascherei, die Bachs ausdrücklicher Orchestervorschrift widerspricht.

schein"[1]) zarter Streicherbegleitung, dessen Fortfall allein beim Eli lama den armen, entgotteten Dulder zeichnen soll, und steigert bei der Abendmahlseinsetzung seinen wunderbar gemeißelten Sprechgesang zum feierlichen § Arioso[2]). Im edelsten Sinn dramatisch ist diese Matthaeuspassion, ob sich der E-moll-Orgelpunkt zu Beginn phantastisch auftürmt und der Gegenchor halb erstickt dazwischenängstet, bis das deutsche Agnus dei gewaltig einherstürmt, oder ob zwei Jünger in der Nacht ergreifend klagen „So ist mein Jesus nun gefangen", während die Häscher über einem schattenhaften Violinbaß[3]) den Gefangenen unerbittlich wegführen — aufgeregt aber drängen die Gläubigen heran: „Laßt ihn, haltet, bindet nicht" —, bis dann alles in die hoffnungslos verzweifelnde Anklage „Sind Blitze, sind Donner" ausbricht. Man stelle das Bild des glaubensfrohen Tenors I „Ich will bei meinem Jesu wachen" mit dem geheimnisvollen Murmeln des zweiten Chors „So schlafen unsre Sünden ein" neben den achtstimmigen Wutschrei (verminderter Septimenakkord) „Barrabam!", eine der wildesten Wirkungen in aller Tonkunst; oder man beobachte an den überraschend knappen, meist zur Dominante empordrängenden Turbae die planvolle tonartliche Gefühlssteigerung, um die ungeheuren Kräfte dieses Werkes zu spüren. Nimmt man aber an innerlicheren Höhepunkten die zarte Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben" (mit Flöte) oder das hochherrliche „Erbarme dich" für Alt I mit Solovioline, das wie kein zweites unter Bachs stets bedeutenden h-moll-Stücken die ziervolle Ausdrucksgewalt des Meisters in verklärtestem Lichte zeigt, die vier gewaltigen (meist schmählich gestrichenen!) Baßarien oder den phrygischen Choral „Wenn ich einmal soll scheiden", den jeder evangelische Christ in seiner Sterbestunde hören möchte, das wundersam ruhevolle, von germanischer Naturpoesie erfüllte Arioso „Am Abend, da es kühle war" oder endlich den schlicht volksliedhaften Begräbnisgesang „Wir setzen uns mit Tränen nieder", so fühlen wir stets erneut, daß kein Mensch, dem Religion und Musik überhaupt etwas zu sagen haben, ungereinigt und ungetröstet aus einer würdigen Aufführung dieses Werks von dannen gehen kann[4]).

[1]) Winterfeld, Ev. Kg. III 372.

[2]) Neuerdings schön wieder aufgenommen in Pfitzners „Palestrina".

[3]) Eine interessante Geschichte dieser aus Frankreich stammenden Violinbässe, die in Deutschland zumal Keiser und Heinichen pflegten, bietet R. Tanners Diss. Leipzig 1916 S. 26 f.

[4]) Sicher gehört den neuerlichen Versuchen, die Passion ungekürzt in einer Mittags- und Abendaufführung des gleichen Tages widerzugeben, die Zukunft, denn jegliche Kürzung wird bei dem gleichmäßigen Hochstand sämtlicher Nummern letzten

Unter Bachs Oratorien, die hierneben begreiflich zurückstehen, nimmt dasjenige auf Weihnachten, ein einheitlich gedachter Kreis von sechs Kantaten für die schon den Germanen heilige Zeit der Zwölfnächte (1734), den höchsten Rang ein[1]). Die meisten madrigalischen Stücke haben Bach und Picander erst nachträglich aus Gelegenheitswerken für die Königsfamilie[2]) umtextiert, wodurch nur einzelne Bewegungsabbilder etwas verblaßt sind, die volkstümliche Frische des Ganzen jedoch kaum verloren hat — ein schlagender Beleg für die Affektenlehre, der jede Kontrafaktur recht sein kann, wenn nur ein dem ursprünglichen gleiches Gefühl die Musik von neuem deckt. Perlen wie die oft gestrichenen Sopran-Baßduette, die wonnige Hirtensinfonie für Schalmeien, das schönste aller Kindelwiegenlieder „Schlafe mein Liebster", die Echoarie der Jesusbraut[3]), der vergeistigte fis-moll-Gesang eines anderen Pater profundus „Erleucht auch meine finstern Sinnen" lassen es bedauern, daß auch das Weihnachtsoratorium fast stets so elend auf ein Abendkonzert zusammengezogen wird. Bachs Osteroratorium verzichtet durch madrigalische Zusätze eines Unbekannten auf den verbindenden Bericht des testo und beschränkt sich auf knappen Kantatenrahmen, da im Ostergottesdienst nach der Predigt noch ein figurales Sanctus musiziert werden mußte. Obwohl aus Bachs reifster Zeit (1736) stammend, bleibt das Werkchen ohne tiefere Wirkung, denn es ist so heiter gehalten, daß selbst auf die Kaffeekantate angespielt wird. Wesentlich bedeutender ist das wohl gleichaltrige, aus allen Evangelien kombinierte Pfingstoratorium, das den Erzähler sowie Chor, Rezitative, Arien und Choräle enthält.

Endes zur Verstümmelung. Überdies werden zwei Konzerte zu je zwei Stunden mit weit geringerer Ermüdung angehört als ein einziges, auf drei Stunden zusammengepreßtes. (Auch hier hat wohl S. Ochs den Bann erstmals gebrochen.) Übrigens dauerte das Werk unter Bach noch weit länger, denn die Leipziger spannten die Figuralpassion in einen reichen liturgischen Rahmen: Motette, Gemeindelied „Da Jesus an dem Kreuze stund", erster Passionsteil, Predigt über Jesu Begräbnis. Zweiter Passionsteil, Ecce quomodo v. Gallus, Gemeindelied „O Traurigkeit, o Herzeleid", Kollekte und Segen als Altargesang, Gemeindelied „Nun danket alle Gott". (Vergl. B. Fr. Richter im Bachjb. 1911 S. 58 ff). Die Erstgestalt der Passion kennen wir aus einer Kirnbergerschen Abschrift um 1741 (z. B. den Cantus firmus nur der Orgel zugeteilt), die endgültige Fassung stammt erst aus der Zeit des „Musikalischen Opfers" um 1747. Auch gelegentliche Aufführungen „in der Kammer" scheinen stattgefunden zu haben, denn Bach dachte ja noch nicht an die heutigen Massenbesetzungen.

[1]) Vergl. auch W. Voigt im Bachjb. 1908.

[2]) Siehe auch oben S. 88 Anm. 3.

[3]) Spitta II 418 weist diese Deutung aus einer Ideenverbindung nach, die über Sal. Franck bis auf Fr. v. Spee zurückgeht.

Bachs meist fünf- bis achtstimmige Motetten, von denen die lateinischen ganz, die deutschen bis auf sechs verloren gegangen sind, während manches fremde Stück sich eingeschlichen hat, überschreiten vielfach den knappen Einleitungscharakter, den ihnen die Leipziger Liturgie zugestand — meist waren auch die jubelnden Stücke für Begräbnisse bestellt, um dem Heimgegangenen seine Lieblingssprüche nachzurufen[1]). In ihrer virtuosen, mehrsätzigen Haltung könnte man sie „Chorkantaten ohne obligates Orchester" nennen, in den achtstimmigen übernimmt manchmal der zweite Chor beinahe die Orchesterrolle, einmal sind sogar für den einen Chor stützende Streicher-, für den anderen verstärkende Bläserstimmen autograph erhalten. Wechsel zwischen Groß- und Kleinchor sowie Continuobezifferung weisen auf die concerti sacri des 17. Jahrhundert zurück, im übrigen ist der Chorsatz erstaunlich instrumental gehalten: bald glaubt man Violingänge, bald eine jauchzende Menschenorgel zu vernehmen — herrliche Werke, die trotz äußerster Schwierigkeit in der sächsischen Kirchenpraxis nie ganz ausgestorben sind. Als Mozart 1789 Leipzig besuchte, ließ Doles ihm eine Bachsche Motette vorsingen, und der Gast ruhte nicht, bis er auch alle sonst noch vorhandenen Geschwisterstücke aus den Stimmen zusammengelesen hatte[2]). Da ragt besonders die elfteilige a 5 „Jesu meine Freude" (1723?) oder der atemberaubende Jubel des 114. Psalms „Singet dem Herrn" mit den glanzvollen Fugen „Die Kinder Zions" und „Alles was Odem hat" hervor; oder man sehe den jenseitssüchtigen Sterbegesang a 8 „Komm Jesu, komm", der sich von wilder Lebensverachtung zu lichter Himmelsfreude reinigt.

Unter Bachs Gelegenheitswerken obenan steht der aus einem Gottschedschen Odentext zur Kantate auseinandergelegte Trauerakt auf die Königin Christiane Eberhardine, in der Sachsen 1726 das letzte dem Luthertum treu gebliebene Mitglied des aus politischem Ehrgeiz katholisch gewordenen Wettinerhauses beweinte. Ganz zu Unrecht wird dies bedeutende Chorwerk vernachlässigt, das obendrein durch einen neuen geistlichen Text aus seiner ursprünglichen Zweckbeschränkung gelöst worden ist. Eine wohl mit Teilen der Matthaeuspassionsmusik bestrittene Grabkantate (1728) auf Bachs Cöthener Fürsten ging erst nach Forkels Tod

[1]) B. Fr. Richter im Bachjb. 1912 S. 1 ff. Erläuterungen bei Kretzschmar (Führer) und Leichtentritt (Gesch. d. Motette).

[2]) Spitta II 442. Schicht brachte sie 1802, allerdings mit vielen rationalistischen Choralterränderungen, die erst Wüllners Gesamtausg. 1892 wieder richtig stellte, zum Druck.

verloren. Bachs weltliche Chorwerke zeigen den Meister als schnurrig-behäbigen Humoristen. Sicher sind manche der munteren Werkchen im Zimmer oder trotz Cembalo im Freien mit Kostüm und Maske aufgeführt worden. Ein Stück ersten Ranges ist die Geburtstagskantate Picanders für Prof. August Müller „Der zufriedengestellte Aeolus" (Herbst 1725) durch die groteske Eröffnungsarie des pausbäckigen Windgotts „Wie will ich lustig lachen, wenn alles durcheinanderfällt!" Die Weißenfelser Jagdkantate wurde ebenso erwähnt wie die Cöthener Glückwunschständchen. Daneben treten zwei allerliebste weltliche Hochzeitsstücke für Solosopran „Weichet ihr betrübten Schatten" und „O holder Tag", die bei passender Gelegenheit wenigstens satzweise wiedererweckt werden sollten[1]). Weit bekannter ist neuerdings (auch durch Bühnendarstellung) die allerliebste Kaffeekantate geworden (1732, Text von Picander), in der Vater Schlendrian polternd der Tochter Liesgen das neue Modelaster des Kaffeetrinkens abgewöhnen möchte, von ihrer klugen Schelmerei aber niedlich abgeführt wird[2]). Fast schon eine kleine komische Oper ist Picanders „Streit zwischen Phoebus und Pan" (1731), den Bach wohl für sein Collegium musicum mit stark persönlichem Einschlag vertont hat: nicht mit Unrecht ist der Musaget, der so weltabgewandt und idealbeschwingt mit hohem Bariton künstliche h-moll-Arien singt, auf Bach selbst gedeutet worden, während in den grotesken Tölpelweisen des Pan (tiefer Baß) die — wie Bach zu Friedemann gern sagte — „hübschen Dresdener Liederchens" der Dutzendoperisten verspottet werden. Die eigentliche Spitze aber geht gegen den ungerechten Kritiker Midas, der Pan den Preis zuerkennt und nach Ovid zur Strafe dafür Eselsohren tragen muß — das ist der Bach feindliche J. A. Scheibe gewesen[3]). Endlich die derb-lustige, mundartliche Bauernkantate „Mer han e neue Oberkeet" für den neuen Gutsherrn von Klein-Zschocher, die teils vokal, teils instrumental allerlei Kirmestänze, Volkslieder (schon im Eingangsduett „Jungfräulein, soll ich mich euch gehn", dann „Mit dir, mit dir ins Haberstroh", und „Frisch auf zum fröhlichen Jagen") sowie Mode-

[1]) In einer Ratswahlkantate dichtete Bach selbst einmal die merkwürdige Merkurarie: „Mit Lachen und Scherzen, mit freudigem Herzen verleib' ich mein Leipzig der Ewigkeit ein; ich habe hier meine Behausung erkoren und selber den Göttern geschworen, hier gerne zu sein . . . " War das einmal wohlgelauntes Selbstgeständnis?

[2]) Sieben Jahre später führte „ein fremder Musicus" das lustige Dramolet gegen Geld sogar in einem Kaffeehause zu Frankfurt a. M. auf.

[3]) Vergl. nächstes Kapitel. 1749 verwendete Bach das Stück erneut gegen den amusischen Rektor Biedermann in Freiberg (siehe oben S. 194) und den eigenen, verhaßten Scholarchen Ernesti jun. (Spitta II 741).

schlager wie die Folie d' Espagne verwertet. So erweist sich Bach als ein Bauernkarikaturist wie Ostade und Satiriker wie Hogbart.

Leider schwand Bachs günstige Stellung am Gymnasium, als Ernesti jun. den Freund Gesner im Rektorat der Thomasschule ablöste. 1736 begannen die Feindseligkeiten über einem Streit um die Besetzung der Chorpräfektur, wobei Bach sich wieder durch seine alte Heftigkeit schadete, so daß es sogar zu Gottesdienststörungen kam. Erst nach zwei Jahren scheint der König selbst Bach zu seinem Recht gegen den verleumderischen Schulmann verholfen zu haben. Seither blieb der Meister im Kantorat zornig vereinsamt, sehr zum Schaden der öffentlichen Musikpflege und des tonkünstlerischen Ansehens im Gymnasialbetriebe; ohnehin drängte ja die Entwicklung zu einer Krise, denn was Bachs Genius erdachte und die Zeit verlangte, war schlechterdings nicht mehr wie im Reformationsjahrhundert mit der Gebrauchsmusik von Schulchören zu vereinigen. Auch als Kirchenkomponist trat Bach immer mehr zurück, wandte sich häuslicher Musikpflege zu und verspann sich in die schwierigsten theoretischen Probleme seiner Kunst, gerade als Händel erst recht mit seinen Oratorien vors Volk trat. Das 1743 gegründete, bald von Doles und Hiller beherrschte und „von den größten auswärtigen Virtuosen" aufgesuchte „große Konzert", das die alten studentischen Collegia musica rasch einschlafen ließ und zum Keim der künftigen Gewandhauskonzerte wurde, warf sich zum Pionier des jungen Mannheimertums in Leipzig auf, und Bach sah sich ähnlich in herbe Einsamkeit verwiesen wie (nach Spittas treffendem Vergleich) der alternde Beethoven manchmal durch das laute Phäakentum der Wiener Rossinianer. In die 1738 von seinem Schüler L. Mizler gegründete „Musicalische Societät", die Schaffensfragen echt aufklärerisch-pedantisch auf Vereinswegen lösen wollte, ließ Bach sich erst drei Jahre vor seinem Tode widerwillig aufnehmen, um ihr dann allerdings einige erstaunliche Kanons zu widmen.

Fünf lateinische Messen stammen aus Bachs Spätzeit, darunter um 1737 vier Missae breves (nur Kyrie und Gloria), die zum Teil aus älteren Kantatenmusiken hastig umtextiert wurden, um evangelischen Festgottesdiensten oder auch den aus seinem Dresdener Hoftitel entspringenden Verpflichtungen zu genügen, wie Bach sich überhaupt durch Abschrift Palestrinascher, Lottischer, Caldarascher und Zelenkascher Messen bzw. Magnifikats für die katholische Kirchenmusik interessiert gezeigt hat. Einzig das Kyrie der A-dur- und das herrliche der F-dur-Messe, das sich durch wundervolle Einwebung von „Christe du Lamm Gottes"

als zum Lutherschen Kult gehörig erweist, nehmen den Rang von Originalschöpfungen ein; daneben stehen noch einige vorzügliche Sanctus aus den ersten Leipziger Jahren. Dies alles aber stellt Bachs einzige Vollmesse in den Schatten, die im wesentlichen zwischen 1732 und 1738 geschriebene „Hohe Messe in h-moll", eine gewaltige Apotheose der ehrwürdigsten christlichen Zeremonie, die gleich der Matthaeuspassion und Beethovens Missa solemnis alle liturgischen und Bekenntnisgrenzen an mächtigen Gliedern überwächst. Einzelne verkürzte Sätze hat Bach wohl im Leipziger Gottesdienst verwendet, das ganze Kyrie und Gloria auch 1733 bereits als Missa brevis nach Dresden gesandt, aber schon deren elf Kantatennummern, dann die acht Riesenabschnitte des Credo, denen schließlich das Dona nobis als 24. Satz folgt, spotteten als Ganzes kirchlicher Verwendung. Die Erhabenheit eines mittelalterlichen Doms gewinnt Bachs Werk vor allem durch die gelassen objektive Stimmungseinheit der einzelnen Sätze, die kleinliche Madrigalismen beiseite läßt und selbst den Arien alles zu Persönliche nimmt. In grandioser Düsternis wie der Totenfluß Acheron strömt das erste Kyrie (fünfstimmig) unaufhaltsam einher[1]), die lichtere Duettepisode beider Solosoprane „Christe" will die alla breve-Chorfuge des zweiten Kyrie mit ihren verminderten Terzen nur um so nothafter wirken lassen — welch strahlender Gegensatz dazu die fröhliche Dreiklangsthematik (3/8 Vivace) des Gloria! Noch einmal und verstärkt ereignet sich solch fabelhafter Stimmungsumschwung im Credo, als nach der aus „Weinen, Klagen" hervorgewachsenen 3/4 Passacaglia des Crucifixus mit ihrem an Passionsqual übervollen, chromatischen Modulationsgang von E moll nach G-dur plötzlich das feurige Et resurrexit in D-dur (3/8 mit Pauken und Trompeten) leuchtend und jubelnd hereinbricht. Die stolze Baßarie Quoniam tu solus sanctus ist mit ihrer Jagdhorn- und Fagottbegleitung vielleicht das Herbste, was Bach in festlichem Sinn je geschrieben, die Altsoli Agnus und Qui sedes sowie das rhythmisch so eigenwillige Laudamus te des zweiten Soprans mit Violinsolo stellen sich gleichberechtigt neben die köstlichsten Frauengesänge der Passionen. Der Preis nach dem Kyrie aber gebührt wohl dem sechsstimmigen Sanctus, bei dem Bach gleich dem biblischen Seher flügelschlagende Engel erblickt hat, und der Unergründlichkeit der Fleischwerdung Christi: selbst innerhalb des Bachschen Schaffens steht dies visionäre Et incarnatus est mit dem seltsam blutstropfenden Vorhaltsmotiv, den h-moll- und fis-

[1]) A. Schering erinnert (Programmbuch des 4. deutschen Bachfestes 1908) schön an die Geißlerfahrten von 1349.

moll-Orgelpunkten und der erstaunlichen Ballung verminderter Septakkorde einen unbegreiflichen Höhepunkt dar, es ist überzeitliche Bekenntniskunst, die alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit schlägt.

Bachs 50. Lebensjahr (1735) hat nachweislich zwanzig Kirchenkantaten hervorgebracht, darunter das Pfingstwerk „Also hat Gott die Welt geliebet" mit der wonnigen Sopranarie „Mein gläubiges Herze", in der schließlich alle Vögel mitjubilieren, dann das edle Pastoral „Ich bin ein guter Hirte", das mächtige Himmelfahrtsstück „Gott fähret auf", die Exaudikantate „Sie werden euch in den Bann tun", das milde Emmausidyll „Bleib bei uns, denn es will Abend werden". Für neun hervorragende Kantaten dieser Zeit ist Marianne von Ziegler als Dichterin nachgewiesen worden[1]), und es ist reizvoll zu beobachten, wie Bach an ihren Worten vielfach gebessert hat[2]). Das herrliche Pfingststück „O ewiges Feuer" stammt erst etwa von 1740; andere Kantaten sind aus weltlichen oder gar Instrumentalwerken geformt, ohne daß ihnen die Verwandlung geschadet hätte; das reckentrotzige „Nun ist das Heil und und die Kraft" hat Spitta als Bruchstück einer zersprengten Michaelskantate in Anspruch genommen. Immer stärker tritt jedoch in Bachs Spätzeit die Abneigung gegen madrigalisch-modische Zutaten und die Rückkehr zur strengen Choralkantate hervor. Rund fünfunddreißig Kirchenlieder des 16. und 17. Jahrhunderts hat er so altmeisterlich durchgeführt[3]) und mit ihnen voll höchster Bedächtigkeit den November seines Lebens durchsonnt. Die Herbheit der Form hat diese Spätlinge durchschnittlich noch nicht wieder so beliebt werden lassen, und doch verdienen es Edelleistungen wie „Ach Gott vom Himmel", „Aus tiefer Not", „Nun komm der Heiden Heiland", „Wie schön leucht uns der Morgenstern" usw. schon durch ihre mächtigen Eingangschöre vollauf, die bald der Motettenform folgen, bald Pachelbelsche Bearbeitungsart anwenden, gelegentlich aber auch die Form der Ciacone, des Konzerts, sogar des Concerto grosso mit Cantus firmus benutzen. Der nahe Anschluß ans Gemeindelied schafft (wie oft bei den Gipfelleistungen unserer Größten) einen wundersamen Ausgleich zwischen stolzem Sonderungsdrang des Höhensuchers und liebreichster Volkstümlichkeit.

Von Bachs Choralbuch mit 240 bezifferten Kirchengesängen sind leider nur wenige aber hochwertige Bruchstücke durch die Schüler gerettet worden. Dagegen hat er das Gesangbuch des Zeitzer Schloßkantors

[1]) Spitta, Zur Musik (1892) S. 93ff.
[2]) R. Wustmann im Bachjb. 1910 S. 52ff.
[3]) Ihre Zusammenstellung bei Spitta II 568.

G. Chr. Schemelli (1736) teils durchgesehen, teils mit 29 eigenen Generalbaßliedern geschmückt, deren Stegreifausfüllung[1]) im Mittelpunkt jedes Harmonielehreunterrichts stehen sollte. Es sind größten Teils wahre Perlen geistlichen Sologesangs[2]), obwohl keine Nummer der Mitwelt oder der nächsten Folgezeit besonderen Eindruck gemacht zu haben scheint. Wichtig ist auch eine Sammlung von schließlich 370 vierstimmigen Choralsätzen Bachs, von denen sein Sohn Ph. Emanuel 1765 den ersten Teil und später der getreue Kirnberger den Rest[3]) im Klaviersatz zu Studienzwecken (leider alles ohne Text, der doch oft allein eine Wendung erklärt) herausgegeben hat; manche Nummer entstammt anscheinend seither verschollenen Kantaten. Ein deutliches Bild von Bachs einstigem Unterricht gibt Kirnbergers leider nicht ganz vollendete „Kunst des reinen Satzes" (1774—1779), eines der ernsthaftesten Lehrbücher des Jahrhunderts, Spitta (II 913—950) druckt auch eine von Bach selbst diktierte, ausführliche Generalbaßlehre ab, die sich freilich eng an F. Riedts „Musikalische Handleitung" (Hamburg 1700) anlehnt[4]).

Die Glanzzeit von Bachs Hauskonzerten liegt zwischen 1730 und 1733, als die erwachsenen Söhne noch nicht fortgezogen waren. Für sie und das Collegium musicum werden seine späteren Klavierkonzerte geschrieben sein, sieben von ihnen hat er selbst zu einer endgültig gefeilten Handschrift zusammengefaßt Z. T. sind es Umformungen von eigenen Violinkonzerten der Cöthener Zeit[5]). Im Gegensatz zu Mozarts wirklich konzerthaftem Typ nennt Spitta die Bachsche Gattung, wo der Solist auch den Generalbaß der Tutti mitspielt, „in Konzertform ent-

[1]) Orginalfassung in Bargiels Ausg. v. Bachs Chorälen (Bote & Bock) Heft 7. Praktische Bearbeitungen v. Rob. Franz, Herman Roth, in Reimanns „Geistl. Lied" usw.

[2]) Hauptstücke: „Gib dich zufrieden und sei stille"; „Komm süßer Tod"; „Dir, dir, Jehova"; „Warum betrübst du dich?" und vor allem „So gibst du denn, mein Jesu, gute Nacht".

[3]) Schering im Bachjb. 1918 S. 141 ff. Eine gute Auswahl mit Text bietet F. Lubrich sen., Der Bachchoralist.

[4]) Spitta, Musikgesch. Aufsätze (1894) S. 121ff. Im Gegensatz zu Fuxens Gradus behandelt Bach nach der Intervallehre gleich die Akkordverbindungen und dann erst den zweistimmigen Kontrapunkt, also modern. Dagegen lehnte er (nach Ph. Emanuels und Kirnbergers Zeugnis in einem Streit mit Marpurg) Rameaus dualistische Funktionstheorie ab. Je später desto strenger griff er von der Freistimmigkeit auf feste Stimmenzahl zurück und hat gelegentlich noch die alten Kirchentonarten geistvoll ausgenutzt.

[5]) Genaueres erörtert Schering im Bachjb. 1912 S. 128; Boas und Aber im Bachjb. 1913. Boas machte wahrscheinlich, daß die vorliegenden Hss. starke Überarbeitungen der Bachschen Fassung darstellen.

wickelte Klavierkomposition mit Streicherbegleitung". Gar bei den Konzerten für mehrere Klaviere mußte sich den paar Thomanergeigen gegenüber das schwirrende Cembaloconcertino der Herren Bach zum beherrschenden Concertone entwickeln — in den Mittelsätzen schwieg das Orchester meist ohnehin. Die verhältnismäßig einfache Transskriptionsart, die gern sämtlichen Klavierspielern die gleiche linke Hand zuweist, kann man in der Gesamtausgabe an dem mitabgedruckten Vivaldischen Konzert für vier Violinen und seiner Bachschen Bearbeitung für vier Klaviere bequem studieren. Bachs schönstes und beliebtestes Werk dieser Art, das den beschrittenen Weg durch völligen Verzicht auf das Orchester planvoll zu Ende geht, ist das in den 2. Teil der „Klavierübung" (1735) eingerückte „Italienische Konzert", das selbst der „critisch" mäkelnde Scheibe[1]) nur bewundern konnte. Den „italiänischen Gusto" zeigt zumal die blühende Violinmelodik des langsamen Mittelteils, musterhaft klar ist der Gedankenkontrast in jedem der Ecksätze[2]). Von den übrigen Soloklavierwerken der Spätzeit eröffnen die sechs „englischen" Suiten (für einen Engländer geschrieben?) die männlichere Nachfolge der zarten „französischen" Partiten, denen gegenüber sie um bedeutende Präludien bereichert, in etwas breiteren Maßen und überwiegend in leidenschaftlichen Molltonarten gehalten sind. Ein weiteres Bündel, diesmal „deutsche" Suiten, die zuerst D. Scarlattis Effekt der „überschlagenden Hände" reizend verwenden und zumal mit den Allemanden so bedeutend Neues liefern, daß sie zweifellos den Höhepunkt von Bachs Klavierpartiten darstellen, veröffentlichte Bach 1726—1731 in sechs Heften im Selbstverlag als op. 1 (mit 41—46 Jahren!) unter Kuhnaus erprobtem Titel „Clavierübung I. Teil" — den II. Teil nahm neben dem „Italienischen Konzert" eine verkappte Orchestersuite für zweimanualiges Cembalo ein, den dritten bilden teils später zu besprechende Orgelwerke, teils vier seinen Inventionen verwandte, aber fast gar zu schwer mit harmonischem Reichtum bepackte Klavierduette (um 1739). Der vierte Teil (Nürnberg 1742) enthält die dem Grafen Kaiserlingk

[1]) Der „critische Musicus" v. 14. März 1737 beklagte das „schwulstige und verworrene Wesen" von Bachs viel zu schweren Stücken. „Alle Stimmen sollen mit einander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme — kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr v. Lohenstein in der Poesie war." Glaubt man nicht eine Kritik von 1910 über Max Reger zu lesen?

[2]) Vergl. die wertvollen Formerläuterungen von A. Halm im Bachjb. 1919. Eine überraschende Themenabhängigkeit von Muffats Florilegium (1695) wies A. Schweitzer (S. 297) nach.

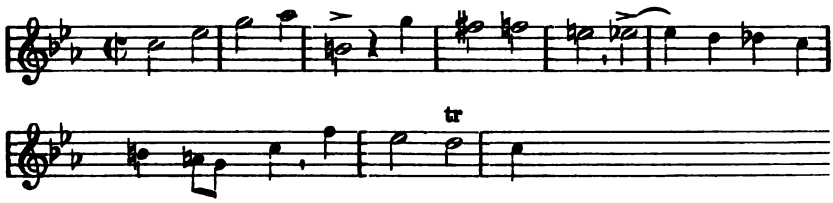
als vielerprobtem Dresdener Gönner gewidmeten „30 Goldbergvariationen", die nur durch den Chaconnenbaß eines liedartigen eigenen Themas zusammengehalten werden und bei aller Tonsatzkunst seinem Schüler Goldberg die Entfaltung blendendster Klaviertechnik gestatteten, eine stets spannende Musterkarte aller Schreibarten vom Violinsonatenadagio bis zum Volksliedquotlibet, vom Tanzstück bis zum gelehrtesten Kanon.

Bachs dämonisch wilde „chromatische Fantasie und Fuge", durch weit ausschweifende Harmonik und leidenschaftliche Rezitative einer seiner kühnsten Würfe voll „fessellosen Sturms und Drangs" (Spitta), stammt schon aus dem dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts und ist zumal seit Bülow und Busoni ein Paradestück moderner Klaviertitanen geworden. Um 1740 ist dann der zweite Teil des „Wohltemperierten Klaviers" anzusetzen (Erstausgabe 1799 durch den Engländer Kollmann), bei dessen endgültiger Sammlung der Meister wie schon im ersten Teil nach Bedarf auch auf ältere, wiewohl nicht geringere Arbeiten zurückgriff. Die an den früheren 24 Paaren gemachte Beobachtung gelegentlicher Nichtentsprechung von Präludium und Fuge steigert sich hier oft zu sichtlich gewollter Gegensätzlichkeit (der Übergang zur zweiteiligen Klaviersonate Ph. Em. Bachs stand unmittelbar bevor!), und das bisher jambische Schwereverhältnis zwischen beiden Sätzen verkehrt sich jetzt manchmal zum Trochäus. Noch stärker als die Fugen des ersten machen die des zweiten Teils von Künsten wie Vergrößerung und Verkleinerung, doppeltem Kontrapunkt der Dezime und Duodezime, mit scheinbar mühelosester Gefälligkeit Gebrauch. Den höchsten Gipfel imitatorischer Technik aber erklomm Bach mit zwei Alterswerken, dem „musikalischen Opfer" und der „Kunst der Fuge".

Nachdem Bach bereits 1741 in Berlin gewesen war[1]), um gewissermaßen incognito das durch Friedrichs des Großen Thronbesteigung neugewonnene musikalische Gelände zwecks etwaiger Übersiedlung an den preußischen Hof zu erkunden, folgte er 1747 dem wiederholten Drängen des Großen Königs, der durch seinen Kammercembalisten Ph. Em. Bach, die beiden Graun, Benda, Quantz usw. viel von dem gewaltigen Alten vernommen hatte, und fuhr mit Friedemann nach Potsdam. Mitten im Hofkonzert überreichte man dem König den Tagestorzettel mit dem erlauchten Namen, unruhig legte er die Flöte weg („Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!"), und der Meister mußte gleich

[1]) Nach den Briefentwürfen des J. Elias Bach (Bachjb. 1912 S. 149).

im Reisekleid erscheinen, um des Königs Silbermannsche Flügel zu spielen[1]) und das ihm auf der Flöte vorgeblasene Fugenthema:



zur Verwunderung des Hohenzollern durchzuführen. Am nächsten Tag probte er gewaltig die Potsdamer Kirchenorgeln und zeigte dem König auf seinen Wunsch mit einer Stegreiffuge à 6 über ein eignes Thema, „wieweit die polyphone Kunst getrieben werden könne". Diese Szene zwischen den zwei größten Geistern ihres Zeitalters gehört zu den Brennpunkten der deutschen Musikgeschichte, Bach selbst hat ihrer in der Widmung[2]) seines „Musikalischen Opfers" bedeutend, doch ohne Schmeichelei gedacht. Kaum heimgekehrt, arbeitete er nämlich das Thema regium als drei- und als sechsstimmige Fuge, in acht Kanons, einer weiteren Fuge, einer viersätzigen Triosonate für Flöte, Geige und Klavier sowie einem zweistimmigen Kanon über freiem Baß in Ruhe aus. Zumal das Ricercar a 6 für Klavier, das fast dauernd alle Stimmen zugleich beschäftigt, erweckt tonsetzerisch wie in der Spielart bei gewollter Altertümlichkeit Bewunderung. Mit hübschen, auf des Königs Glück lateinisch anspielenden Kanondevisen folgte er bewußt altniederländischen Fußtapfen.

Endlich tritt bei der „Kunst der Fuge", deren Anordnung durch Bachs Tod in bedauerliche Verwirrung geriet[3]), der lehrhafte Zweck schon durch die partiturmäßige Schreibung der Erstausgabe stark hervor. Das Ganze ist ein ernstgestimmtes Variationenwerk von 15 Fugen und 4 Kanons über das etwas unscheinbare Thema

das erst im Verlauf gefälliger gestaltet und mit ungeheurer Denkkraft bis in seine letzten Geheimnisse ausgeforscht wird, Werkstattmonolog eines hundertjährigen Faustus. In den Rätselrunen dieses Testaments

[1]) Einer ist noch erhalten, Eitner in M. f. M. 1873.

[2]) Abgedr. bei Spitta II 713.

[3]) Spitta II 677 versuchte den Plan wieder herzustellen und wies auch die weitverbreitete Legende zurück, Bach habe das Werk mit letzter Sehkraft selbst in Kupfer gestochen. Eine wertvolle Erläuterung schrieb M. Hauptmann 1881.

paart sich für Auge und Ohr fromme Bastelei altdeutscher Feinschmiede mit dem universalen Gedankenflug eines Lionardo und Michelangelo[1]). Bei der Arbeit an einer höchst ausgedehnten, feierlich gelassenen Tripelfuge über das schon in Weimar von ihm entdeckte Thema B—A—C—H hat der Tod dem Meister im 239. Takt die Feder aus der Hand genommen, nur zu Unrecht ist der schwere Torso in die „Kunst der Fuge" gelangt.

Es bleibt über die Orgelwerke der Leipziger Jahre zu sprechen. Wohl früherer Zeit entstammend, dürften die berühmten Präludien und Fugen in a-moll, C-dur, G-dur und c-moll in Leipzig nur endgültig ausgefeilt worden sein. Die volle Süße des reifsten Nachsommers aber zeigen die vier „großen" Paare in C-dur (fünfstimmig), h-moll, e-moll und die „Trinitätsfuge" in Es[2]), die man mit Recht Orgelsinfonien genannt hat, so gigantisch sind Gehäuse und Inhalt. Hatte Bach mehrmals versucht, Präludium und Fuge durch Einfügung eines Intermezzos zur Dreisätzigkeit abzurunden, um letzterhand aber doch zur Zweiteiligkeit zurückzukehren, so hat er dem Triptychongedanken in mehreren, streng dreistimmigen „Orgelsonaten" (in Wahrheit für Pedalklavier) gehuldigt, die trotz mehr kammermusikalischer Haltung eine unvergleichliche Organistenvorschule darstellen. Endlich bilden die 21 Orgelchoralbearbeitungen des III. Teils der Klavierübung, die das oben erwähnte Es-dur Präludium eröffnet und die zugehörige Fuge gewaltig beschließt, eine kunstvoll dogmatische Einheit, denn aus einem Kyrie- und Gloriachoral, zwölf Katechismusliedern und einem Beichtlied wird ein ganzes evangelisches Hochamt zusammengesetzt. Den Höhepunkt bildet wohl die in streng Pachelbelscher Art durchgeführte Nachdichtung von „Aus tiefer Not" mit Doppelpedal; auch andere Leitsterne seiner Jugend grüßte Bach dankbar bei dieser Rückschau (Spitta II 696), mit der er nahe an die Ausgangspunkte seiner Kunst heimkehrte. Manchmal löst sich die Form zu mystisch erschütternder Stimmungsphantasie auf; von jener

[1]) Trotz Marpurgs Empfehlung und dem Lob aller Kenner, zu deren Sprecher sich der greise Mattheson machte, blieb der Absatz des Werkes, dessen Vertrieb Ph. Em. Bach übernommen hatte, so gering, daß der Sohn enttäuscht die Kupferplatten billig verkaufte. Noch heute wird das opus posthumum mehr gelobt als geliebt, mehr gefürchtet als gespielt.

[2]) Schweitzer S. 258; es werden nämlich in Buxtehudes Art aus dem einen Gedanken drei verschiedene Themen und Fugen gebildet, von denen die erste die Erhabenheit an sich, die zweite ihre Verkleidung in Irdisches, die letzte schließlich das Pfingstsausen des Heiligen Geistes vorstellen mag, eine auch nur der Musik gegebene Möglichkeit, unausdenkbare Symbole zu versinnlichen.

über „Schmücke dich, o liebe Seele" hat Mendelsohn einmal zu Schumann gesagt: wenn ihm das Leben jede Hoffnung und Zuversicht genommen, könnte diese eine Bachsche Choralbearbeitung ihm alles von Neuem wiederbringen.

Bachs äußeres Leben in Leipzig hatte nicht so still begonnen wie es schloß: zahlreiche Reisen an den Dresdener Hof zeigen ihn mit Hasse, Pisendel, Zelenka[1]), dem Lautenisten L. S. Weiß, dem Geiger J. G. Graun, dem Flötisten Quantz und natürlich in seinen Amtsjahren als Dresdener Sophienorganist auch mit dem eignen Erstgeborenen Friedemann in freundschaftlichem Verkehr, das Jahr 1727 führte ihn wieder einmal nach Hamburg, auch mit Weißenfels, Kassel, Weimar, Erfurt wurden die alten Beziehungen gepflegt, der Berliner Ausflüge ward schon gedacht. Große Freude gewann Bach an seinen Schülern, so besonders an Joh. Ludw. Krebs (1713—1780), einem vorzüglichen Organisten in Zwickau, Zeitz und Altenburg; weiter rechnen hierher Joh. Fr. Agricola, der in Berlin seit 1741 wirkte und 1759 K. H. Grauns Nachfolger als kgl. Hofkapellmeister wurde; Joh. Fr. Doles (1715—97), Organist zu Freiberg und seit 1755 Leipziger Thomaskantor, der aber als Tonsetzer recht unbachische Wege einschlug; Fr. Aug. Homilius (1712—1785), als Organist der Frauenkirche und Kreuzkantor in Dresden hochgeschätzt, von dessen Kirchenwerken noch zu sprechen sein wird; Joh. Ph. Kirnberger (1721—1783), seit 1751 Hofmusikus der preußischen Prinzessin Amalie, der treffliche Theoretiker und Liederkomponist[2]); weiter der wackere Naumburger Organist und Bachsche Schwiegersohn Altnikol († 1759); Bachs jüngster Schüler Joh. Christian Kittel (1732—1809), der als Organist in Erfurt viele Schüler heranzog; endlich der hochbegabte Joh. Gottfr. Müthel, der von Schwerin zu Bach nach Leipzig reiste, im Hause des schon Schwerleidenden Unterkunft fand, aber bereits nach wenigen Unterrichtswochen Zeuge seines Todes wurde und später in Riga zu hoher Anerkennung als Klavier- und Orgelvirtuos gelangte. Viele andere zeigten lebenslang die von Bach ausgestellten Zeugnisse[3]), die

[1]) Die in Kretzschmars Führer I, 1[4] S. 66 mitgeteilte Follia aus einer Orchestersuite Zelenkas scheint mir in thematischem Zusammenhang mit dem Anfang der Tenorarie „Ich will nur dir zu Ehren leben" aus Bachs Weihnachtsoratorium zu stehen.

[2]) Nichts beweist drastischer die Bach von den Besten übers Grab hinaus bewahrte Treue als die von Zelter (24. 1. 1829) an Goethe berichtete Anekdote: als Kirnbergern ein Leipziger Leinwandhändler besuchte und etwas geringschätzig vom alten Bach sprach, habe ihn der getreue Schüler hinausgeworfen und des Meisters Ölbild feierlich mit einem nassen Schwamm abgewischt.

[3]) Mehrere bei Spitta, dann in N. Z. f. M. 1901 (W. Fischer), Liliencronfestschr. S. 290ff. (Schünemann), Bachjb. 1906 S. 130 (A. Werner) usw.

ihnen die besten Stellen eröffneten, oder rühmten sich, wenigstens als Thomaner unter ihm gesungen zu haben. Wir besitzen von Bach drei große Ölgemälde: das von J. J. Ihle im Eisenacher Bachmuseum[1]) und zwei von Haußmann; das eine, für die Mizlersche Sozietät gemalte, hing in der Thomasschule, jetzt im Leipziger Stadtmuseum[2]), das andere, wohl aus Erfurt stammende, hat F. Volbach wieder entdeckt[3]). Als das charaktervollste zeigt es den alternden Meister voll finsterer Majestät, mit wundervoll gebuckelter, gedankenmächtiger Stirn, kühner langer Nase nnd zwei tiefen Falten zwischen den dunklen, kleinen, aber feurigen Augen, mit willensgewaltigen Kiefern und Backenknochen, kraftvoll geschwungenen Augenbrauen und einem von tiefen Bitternisfalten umrahmten Mund, der von Trotz, genialer Erfahrung, aber auch Gutmütigkeit spricht. Obwohl Bachs zweite Ehe so glücklich wie die erste verlief und ihm das Talent von vier Söhnen (zumal des Nesthäkchens Christian, dem er einmal drei Klaviere schenkte) hohe Freude bereiten konnte, erfuhr er doch manches Leid im Hause: von Anna Magdalenas 13 Kindern überlebten nur sechs den Vater, des Sohnes Bernhard schlimme Unzuverlässigkeit[4]) und des spätgeborenen Heinrichs „Blödigkeit" bereiteten ihm viel Kummer.

Im Winter 1749/50 steigerte sich ein aus jugendlicher Überanstrengung stammendes Augenleiden so, daß ein englischer Augenarzt eine Operation vornahm, die aber völlig mißglückte, weshalb Bach seither nicht nur blind war, sondern auch allgemein körperlich verfiel. Wenige Tage vor seinem Tode, dem der gläubige Christ gefaßt entgegensah, diktierte der Meister noch seinem Schwiegersohn ein bis dahin unvollendetes Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sein" fertig in die Feder, eine unerhörte Steigerung des Pachelbelschen Gedankens, da jede Zeile als Abschnittsfuge ihre eigene Umkehrung als Gegensatz benutzt, benannte es aber nach der Strophe „Vor deinen Tron tret' ich hiemit". Ein Augenzeuge jener Stunden sagte später, sie genügten, alle Einwände des Atheismus für immer zu widerlegen. Am 18. Juli

[1]) Abb. im Bachjb. 1913.

[2]) Vgl. auch E. Vogel im Petersjb. 1897 und Kurzwelly im Bachjb. 1914. Bedeutsam sind die Forschungen des Anatomen His über Bachs Gebeine (1895) bei seiner Wiederherstellung der Bachmaske über dem wiederaufgefundenen Schädel, wonach dann Seffner seinen herrlichen Kopf modellierte, der Donndorfs konventionelles Eisenacher Standbild weit überragt. Eine andere gute Bachbüste v. D. Greiner abgebildet im Bachjb. 1913.

[3]) Sondergabe der Neuen Bachgesellschaft.

[4]) S. Schmidt in Zs. JMG. III 351 ff. Über Friedemann siehe Buch IV Kap. 1.

konnte er plötzlich wieder sehen, dann rührte ihn der Schlag, und am 28. Juli 1750 abends verschied Joh. Seb. Bach zu Leipzig, von Frau, Kindern und Schülern umgeben. Auf den Johannisfriedhof wurde er von der Thomasschule zu Grabe geleitet, doch verscholl seine Ruhestätte, um erst am Ende des vorigen Jahrhunderts mit einiger Wahrscheinlichkeit wiedergefunden zu werden. Heut sind seine mutmaßlichen Gebeine in der Johannisgruft beigesetzt. Nach der Erbteilung kümmerten die Söhne erster Ehe sich nicht mehr viel um Stiefmutter und Schwestern[1]), so daß diese allmählich der öffentlichen Mildtätigkeit anheim fielen: Anna Magdalena starb 1760 als „Almosenfrau", für das letztüberlebende Kind Regina Johanna sorgte schließlich eine von Rochlitz und Beethoven eröffnete Sammlung, 1809 starb die „gute Alte".

Bachs äußere Kämpfe sind nur solche um bürgerliche Würdestellung, nicht um künstlerische Anerkennung gewesen, denn sein Schaffen war Selbstgespräch oder höchstens Zwiesprache mit seinem Herrgott, er hat sich ebensowenig mehr um ein irdisches Publikum bemüht wie der „letzte Beethoven". Das „legt solche Weihe des Unberührten über sein Schaffen wie bei keinem andern Kunstwerk der Welt; deshalb reden die grauen Bände der alten Bachgesellschaft eine so ergreifende Sprache"[2]). Innere Schaffenskämpfe aber hat Bach sicher die Fülle erlebt und erlitten, gewiß hat er nicht so mühelos erfunden, wie es manche seiner sichtlich schnellstens angefertigten Kantatenniederschriften erscheinen lassen könnte[3]), vielmehr zeugen seine Themen und seine oft gebesserten Kontrapunkte von willensgewaltigster Denkarbeit, die nicht nur mit genialem mathematischen Blick, sondern auch mit mühsamster Vorausberechnung oft fast Unmögliches erzwungen hat. Leute, die auf den Tasten komponierten, nannte Bach „Klavierritter", solche, deren Erfindung gar bloß dem Willen ihrer Finger folgte, verspottete er als „Klavierhusaren" (Forkel S. 23). Wie wenig die Mitwelt Bachs Tonsetzergröße ahnte, zeigt das Nachrufgedicht seines doch eigentlich sachverständigen Freundes Teleman, der, wie damals allgemein, sein Orgelspiel an die erste Stelle setzte[4]). Die teilweise Verständnislosigkeit der eigenen Söhne, der Ver-

[1]) Immerhin sind Zahlungen des als geizig verschrieenen Ph. Emanuel an Frau Altnicol bestätigt (Bachjb. 1911 S. 90).

[2]) Schweitzer, Bach. S. 151 f.

[3]) Schweitzer S. 195.

[4]) Bezeichnend ist auch die Reihenfolge der deutschen Komponisten, die sich an anderer Stelle von Mizlers Nekrologband findet: Hasse, Händel, Teleman, beide Graun, Stölzel, Bach, Pisendel, Quanz, Bämler.

fall der alten Kantoreien, der völlige Stilumschwung [1]), der Mangel an Bachschen Druckausgaben wie auch der seit 1784 stark überwiegende Händelkult haben gleichermaßen Bach vergessen lassen. Eine Änderung begann erst 1802 mit Forkels Bachbuch, das in hoher vaterländischer Begeisterung Hoffmeisters und Kühnels (freilich nicht zustande gekommener) Bachausgabe zum Vorspann dienen wollte [2]); daneben steht der junge Rochlitz, der in Bach begeistert den „Albrecht Dürer der deutschen Tonkunst" entdeckte, während er Händel nicht übel mit Rubens verglich [3]). Großes für Bachs Anerkennung hat dann Beethoven durch unermüdlichen Hinweis auf die „musikalische Bibel" des Wohltemperierten Klaviers gewirkt; er hat ja auch gesagt: „Nicht Bach — Meer sollte er heißen!" Zelter führte die Motetten neu auf (von seinen stilwidrigen Passions- und Kantatenbearbeitungen sei besser geschwiegen) und gab seine Erkenntnisse an Goethe und an Mendelssohn weiter, der dann (fast auf den Tag eine Jahrhundertfeier) der Welt 1829 die Matthaeuspassion neu schenkte. Goethe, der hier zwar das Gedankliche noch nicht fassen konnte, wohl aber den Genius witterte, schrieb am 21. Juni 1827 an Zelter, nachdem ihm Schütz in Berka aus den 48 Präludien und Fugen vorgespielt hatte, es sei gewesen, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltenschöpfung möchte zugetragen haben." Fast das Schönste aber hat 1865 Richard Wagner über Bach geschrieben [4]).

[1]) Selbst an der Thomasschule hat nur der eine wackere Präfekt Penzel zwischen Harrer und Doles Bachkantaten aufgeführt (B. Fr. Richter im Bachjb. 1906 S. 63). Die Hamburger Bürgerschaft nahm es Ph. Em. Bach noch nach seinem Tode übel daß er wenigstens hin und wieder Arbeiten seines Vaters mit „altem und oft unerbaulichem Musiktext" hatte singen lassen (Schweitzer S. 215).

[2]) Da heißt es etwa: „Die Werke, die uns J. S. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares Nationalgut, dem kein Volk etwas ähnliches entgegensetzen kann; die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloß Kunst-, sie ist Nationalangelegenheit. Und dieser Mann, der größte musikalische Dichter und Deklamator, den es je gegeben hat und wahrscheinlich je geben wird, war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland, aber sei auch seiner wert!"

[3]) Man lese seine rührende Entdeckung Bachs bei Schweitzer S. 219.

[4]) Ges. W. Bd. X in dem Aufsatz „Was ist deutsch?": „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Seb. Bach. Er ist die Geschichte des innerlichstens Lebens des deutschen Geistes während des grauenhaften Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongeperücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man

Heute streitet man viel über „Bachästhetik". Hatte Spitta als Hanslickianer möglichst den absoluten Musiker in Bach betont, suchte Kretzschmar an ihm die alte Affektenlehre zu bestätigen, so beanspruchen ihn bezeichnenderweise die französisch gerichteten Intellektualisten Pirro und Schweitzer für den stets bewußten Willen, Bewegungsabbilder zu liefern, eine Einseitigkeit, der Ph. Wolfrum mehr leidenschaftlich als immer geschickt entgegengetreten ist. Die Wahrheit liegt wohl auch hier wie meist in der Mitte: es ist Bachs Größe gewesen, keinen dieser seiner eifrigen Ausleger völlig ins Unrecht setzen zu müssen, da er statt schwächlichen Ausgleichs all diese Standpunkte gewaltig in sich faßte. Schließlich aber kommt es gar nicht so sehr darauf an, die wahre Bachphilosophie zu besitzen, als vielmehr seine Werke mit dem ganzen Herzen singen und klingen zu machen. Fromm soll es uns emporreißen, wenn des heiligen Johann Sebastian gewaltiges Predigtwort uns vom Orgelchor her umbraust. Denn Bach vermag einer der größten Beglücker der Menschheit zu sein, oder wie es der schwedische Erzbischof Söderblum seinen jungen Geistlichen kürzlich so schön ans Herz gelegt hat: „Er ist der fünfte Evangelist gewesen — gehet hin und wirket auch für ihn —!"

2. Kapitel: Kleinmeister

Zu einer Zeit, wo ganz Deutschland nur in großspurige Gönner und kriechende Hörige geschichtet, die Geisteswissenschaft aber mit pedantischem Wichtigtun und Autoritätenausspielen fast wieder auf die äußeren Formen der Scholastik zurückgeworfen erschien, mußte der „bescheidene musikalische Diktator" (wie er sich bezeichnend auf seinem letzten Buchtitel genannt hat) notwendig Ereignis werden: Johann Mattheson. 1681 zu Hamburg geboren, besuchte er das Johanneum, war bereits mit neun Jahren Hörer zweier Rechtsvorlesungen, Klavierschüler von J. N. Hauff aus Weimar († 1706 als Domorganist zu Schleswig) und Musiklehrer

kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es fast eines ganzen Jahrhunderts wieder bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfungen weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und Alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen!"

des „schönen Frauenzimmers". Seine Schulbildung beendete er nicht, sondern blieb zeitlebens dank glänzender Begabung und eisernen Fleißes Autodidakt, trat erstmals fünfzehnjährig bei einem Kieler Gastspiel der Hamburger Oper als Sopranist auf, blieb, stark unter Coussers Einfluß, ein gefeierter Vertreter von Frauenrollen und war seit 1702 auch als Opernkomponist erfolgreich. Die später zu besprechende Beziehung mit dem jungen Händel begründete sein bürgerliches Glück, denn eine von jenem her übernommene Klavierstunde beim englischen Gesandten brachte ihn 1706 in die Stelle eines Legationssekretär. Er verabschiedete sich in Händels „Nero" als Bühnensänger, war 1714 bis 1738 als englischer Legationsrat sechzehnmal stellvertretender Gesandter, und die lange Reihe der von ihm verfaßten oder übersetzten Staatsverträge zeugt für Tüchtigkeit und Erfolg auch auf diesem Gebiete. Seit 1715 war er als Gerstenbüttels Nachfolger zugleich Hamburger Domkantor, mußte hier aber 1728 wegen zunehmender Taubheit R. Keiser weichen, blieb jedoch bis zu seinem Tode Domkanonikus.

Die Folge seiner bedeutsamen Musikbücher[1]) eröffnete 1713 das „Neueröffnete Orchestre", der Aurora v. Königsmarck gewidmet. Der Untertitel „Anleitung, wie ein Galant homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der Musik erlangen könne", klingt etwas wie „musikalisches Stutzerbrevier", doch ist es eine ernste, fachmännische Erörterung, die für die Dissonanz der melodischen Quarte, die Abschaffung von Solmisation und Kirchentonarten eintritt, ohne freilich Rameaus Harmonielehre schon an ihre Stelle zu setzen, und vortrefflich die Tonartencharakteristik[2]) alter und neuer Zeit darlegt — ein von R. Keiser rühmend bevorwortetes Programm damals modernster Musiktheorie. Klatschten die Einen dem „preißwürdigen teutschen Landsmann" begeistert Beifall, so machte sich der Pachelbelschüler Buttstett mit seinem mehr derben als geschickten Ut re mi sol la | est tota musica (Erfurt um 1716) zum Sprecher der Gegenseite. Mattheson antwortete mit seinem „Beschützten Orchestre", das er u. a. G. v. Bertuch, J. J. Fux, Heinichen, Händel, Keiser, Kuhnau, Teleman, Chr. Ritter, Theile und beiden Kriegers als Richtern im Streit widmete. Neun antworteten mehr oder minder beistimmend, nur der alte Fux grämelte in österreichischer Mundart zurück, er bleibe als Oberkapellmeister Kaiser Karls VI.

[1]) Insgesamt erschienen zu Lebzeiten 88 Drucke, der Nachlaß soll doppelt soviel enthalten haben.

[2]) Abgedruckt durch R. Wustmann im Bachjb. 1911 S. 60ff.

lieber bei seinen Kirchentonarten, worauf Mattheson nicht eben höflich entgegnete, man verstünde auch „diesseits der Kastratenlandkarte" etwas von Musik. Auf eine handschriftliche Replik Buttstetts kam 1721 Matthesons „Forschendes Orchester" als dritter Streich. Da glaubte noch der gute Murschhauser[1]) in München seinen Lehrer J. K. Kerll gegen die „allamodisch herumfladdernde" Theorie in einer dickleibigen Academia musico-poetica bipartita ausspielen zu sollen, was den Hamburger nun noch in protestantischen Furor gegen den „an Haupt und Gliedern reformbedürftigen" Katholiken brachte: glaubte ihm die „jämmerliche Schmadderkatze auf der hohen Kompositionsschule zu U. L. Fr." ein Licht aufgezündet zu haben, so wurde dieses mit seiner „Melopöetischen Lichtschere in drei Schneuzungen" so grausam „abgeputzt", daß der brave Stiftskapellmeister sogleich und auf immer erschrocken verstummte. Diese Abfertigungen bilden die ersten Hefte von Matthesons Critica musica, die als früheste musikalische Monatsschrift Deutschlands 1722 bis 1725, zunächst heftweise, dann auch in zwei Bänden, erschien und sonst noch viel Wichtiges in künstlerischer wie sozialer Hinsicht enthält. 1727 folgte das Pamphlet „Der Göttingische Ephorus" gegen den kirchenkantatenfeindlichen Prof. Joachim Meyer[2]), im nächsten Jahr begründete er sogar eine Wochenschrift „Der musicalische Patriot", die u. a. eine schätzenswerte, wenn auch nicht ganz zuverlässige Hamburger Opernstatistik brachte. Von seinen heut noch als Quellenschriften wichtigen Lehrbüchern erschien 1719 die „Organistenprobe", die das Continuospiel an Belegen aus allen 24 Tonarten zeigt, (2. erweiterte Auflage 1731 als „Große Generalbaßschule", wozu 1735 noch eine „kleine" kam). 1737 bildete die geistreiche Melodiebildungslehre „Kern melodischer Wissenschaft" den Auftakt zu seinem theoretischen Hauptwerk: „Der vollkommene Capellmeister" (1739), einem schier unerschöpflichen Kompendium der damaligen Praxis. Fast noch bekannter ist seine „Grundlage einer Ehrenpforte" (1740) geworden[3]), die durch zeitgenössische Selbstbiographien J. G. Walters Musiklexikon v. 1732 ergänzen wollte und so ein Quellenwerk ersten Ranges wurde, wenn auch gerade Fux, Bach und Händel wegen Matthesons laut sich anbiedernder Übergeschäftigkeit und seiner „stets stachlichten Feder" (Teleman) die Mitarbeit verweigert haben. Ob man den Polyhistor mit Chrysander („Händel")

[1]) Vergl. oben S. 49.

[2]) Auszüge bei Schweitzer, Bach S. 81.

[3]) Neudruck nebst Ergänzungen nach Ms. Handexemplar v. M. Schneider (1910).

völlig ablehnt oder mit L. Meinardus[1]) verteidigt — sein Bild bleibt schwankend wie das des alten M. Tullius Cicero: einerseits eine rüstige Bonhommie, ein stets fesselnder Plauderer (vgl. seine deutsche Robinsonade „Alexander Selkirks Begebenheiten"[2])) und munterer Satiriker (so im „Norwegischen Klippenkonzert" 1740), dem selbst großartige Züge wie im Alter die Stiftung von 40000 Mark zum Aufbau der abgebrannten Michaelisorgel nicht fehlen — andererseits ein maßlos eitler Schwätzer, der jeden namhaften Musiker als seinen dankschuldigsten Schüler hinzustellen versuchte; speichelleckerisch gegen seine Patrone und brutal gegen schwächere Gegner; hämisch selbst wo er lieben möchte, wie in den Anmerkungen zu seiner Verdeutschung von Mainwarings Händelbuch (1761), kurz: ein forscher Hamburger Butje, dem wir aber doch vieles verdanken. 1764 ist er, 83jährig, als berühmtes Orakel und mehrfacher Hausbesitzer „auf dem Kamp" in Hamburg verstorben.

Unter seinen Tonwerken stehen neben Sonaten für zwei bis drei Flöten ohne Baß, der merkwürdigen Klaviersonate in einem großen Satz[3]) v. 1713 (dédiée à qui la jouera le mieux), Klaviersuiten v. 1714, einem Händel gewidmeten Klavierfugenwerk „Die Fingersprache" (1735/36) sowie der Brockesschen Passion[4]) und acht Opern seine großen Oratorien[5]) obenan, deren Zahl (29) selbst die Händelschen schlägt. Manche wie das „Sündenschaf"[6]) und der „blutrünstige Keltertreter" erweisen sich schon in ihren Titeln als geschmacklos, andere sind trotz bloß dreitägiger Abfassungszeit vortrefflich, so der „Siegreiche Gideon" zur Eroberung von Belgrad 1717. Hat man sich einmal mit der Entartung dieses choralfeindlich[7]) gewordenen Hochbarock zu theatralischem

---

[1]) „J. Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst" (Waldersees Sammlung musf. Vorträge Nr. 7).

[2]) Auch durch eine deutsche Ausgabe v. Addison-Steeles Tatler und Spectator als „Der Vernünfftler" (1714) hat er literaturgeschichtlichen Namen erlangt.

[3]) Dommer-Schering, Musikgeschichte [3] S. 612 erinnert an die Form von Liszts h-moll-Sonate, Weitzmann-Seiffert S. 344 an das Vorbild italienischer Konzerte.

[4]) Bruchstücke bei Winterfeld III Nr. 56—59.

[5]) Schering, Gesch. d. Oratoriums S. 336ff. Ausführliche Notenbeispiele bei Winterfeld, Ev. Kg. III 54—177.

[6]) Das erinnert fast an Stölzels greulichen Gedanken, die ganze Passion als Gespräche Jesu mit einem „gläubigen", einem „demütigen", „reuigen" usw. Schaf durchzuführen (Kretzschmars Führer [2] II 2. S. 63).

[7]) Obwohl seine frühen Oratorien ihr Bestes oft in geräumigen vokalen Choralbearbeitungen geboten hatten, verspottete er später jede Strophenform in „madrigalischer" Kirchenmusik als la maladie de la mélodie.

Bombast[1]) oder rationalistischer Galanterie[2]) abgefunden, so kann man sich seiner flüssigen Melodieerfindung wohl freuen, die Mdme. Kaiserin oder die Conradine rührsam zu Gehör brachten[3]). Seine Accompagnati sind sorgsam gefeilt, seine dramatisch schlagkräftigen Chöre haben noch 1859 einen Brahms zu Abschriften gereizt. Schering lobt besonders die „Heilsame Geburt" (1715), die auf Bachs Weihnachtsoratorium und Händels „Messias" gewirkt haben mag, während sein „Reformierender Johannes" (zum Thesenjubiläum 1717) durch Szenenwechsel zwischen Galiläa und Wittenberg den Wüstenprediger zu einer großen Allegorie Luthers ausdeutet, so daß Kretzschmar unter Hinweis auf die Volksspiele geradezu von „Doppelstücken" sprechen darf.

In diesem Zusammenhang sei auch noch R. Keiser mit seiner Brockespassion v. 1716[4]) und dem „Siegenden David" v. 1728[5]) genannt, letzterer ein etwas leichtgewogenes Werk, das aber doch dank vorzüglicher Chorsätze eine wichtige Etappe auf dem Weg von manchem welschen Davidde zu Händels „Saul" bedeutet[6]). Übrigens hat die Ablehnung italienischer Muster seitens Keisers und Matthesons zweifellos dazu beigetragen, daß das norddeutsche Oratorium des 18. Jahrhunderts bereits vor Händel entschieden deutsch-protestantisches Gepräge hat annehmen und bewahren können.

Als vieljähriger Hamburger Mitbürger schließt sich Georg Philipp Telemann an, über den wahrlich Wichtigeres zu vermelden ist als das alte Bittersche und Wolfrumsche Märchen, er sei nur ein oberflächlicher Vielschreiber gewesen, der sich vermessen habe selbst den Torzettel komponieren zu können. Gewiß ist vieles von ihm bloßer Amtsroutine entflossen, und die ungeheuere Masse seiner Arbeiten, deren Zahl Bachs und Händels Werke zusammen übersteigt, birgt manch

[1]) Man legte selbst Christus die Postelschen Operntiraden unbedenklich in den Mund und tobte oder winselte in krassen Kontrasten, um nur ja nicht „lau" zu erscheinen.

[2]) Anstelle des Evangelisten traten die Allegoriedamen Glaube, Liebe, Hoffnung, auch die Andacht oder ein „Lutheraner".

[3]) Nachdem er die alte Kirchenchorbesetzung mit Knaben, falsettierenden Jünglingen und Männern recht belustigend verspottet hatte (Schweitzer, Bach S. 80), war es eine seiner wichtigsten Neuerungen, Berufssängerinnen zur Kirchenmusik durchzusetzen, was zwar die Ausdrucksphären der Sopran- und Altsoli erweiterte, aber ebenfalls bedenklich zur Veroperung und Veräußerlichung des Oratoriums beitrug.

[4]) Winterfeld III Nr. 37—49.

[5]) Winterfeld III Nr. 50.

[6]) Schering, Oratorium S. 340. Winterfeld III 149.

schleudrige Niete — im übrigen aber enthüllt das bisher gesichtete Material einen der bedeutendsten, geistreichsten, lebhaftesten deutschen Tonsetzer überhaupt, dessen beste Stücke ihm einst eine ähnlich überragende Stellung wie heute etwa dem ihm artverwandten Richard Strauß verschafft haben[1]). Er selbst hat sein Leben[2]) auf Anfragen Walthers und Mattheſons dreimal höchst ergötzlich dargestellt und ist danach als frühverwaister Predigerssohn 1681 zu Magdeburg geboren. Musikunterricht genoß er nur 14 Tage lang bei einem Organisten, der ihn noch mit der alten deutschen Tabulatur erschreckte, hielt schon als Gymnasiast für den derweil komponierenden Kantor die Schulgesangstunden ab und führte die eigene Vertonung eines Hamburger „Sigismundus" zum Schrecken einiger Amusoi auf, deren Rat folgend ihn die Mutter nach Zellerfeld verschickte, „weil meine Notentyrannen vielleicht glaubten, hinterm Blocksberg duldeten die Hexen keine Musik". Doch hier mußte er durch einen Zufall die Bergknappenmusik leiten und schrieb dem Stadtmusikus „Bratensinfonien" zur Freude des kunstsinnigen Pfarrers, dank dessen Rat er auf die musiktüchtige Hildesheimer Lateinschule kam. Jetzt vertonte er Schuldramen, lernte die Werke von Steffani, Rosenmüller, Corelli und Caldara kennen und hörte zu Hannover Farinellis französische Kapelle, zu Braunschweig aber venezianisch-deutsche Opernmusik. 1701 bezog er als Freund des jungen Händel, mit dem ihn noch später mancherlei Themenbeziehungen verbanden (DTD. 38 S. XVIII), zum Rechtsstudium auf die Leipziger Universität, aber wieder führte ihn das Schicksal halb wider Willen der Tonkunst in die Arme, und endlich gestattete die Mutter den Berufswechsel: 1702 wurde er Musikdirektor an der Neuen Kirche, schrieb umschichtig mit Kuhnau und in dessen Stil „Psalmen" für die Thomaner und begründete zu Kuhnaus heftiger

[1]) So schreibt der Greis, als K. H. Graun ihm 1752 brieflich zu scharfes harmonisches Gewürz vorgeworfen hatte, mit an J. Haydn gemahnender Schalkhaftigkeit zurück: „Ich habe mich nun von sovielen Jahren her ganz marode melodiert und etliche tausendmal selbst abgeschrieben wie andere mit mir, mithin daraus geschlossen: Ist in der Melodie nichts Neues mehr zu finden, so muß man es mit in der Harmonie suchen" —, worauf Graun, bezeichnend für sein italienisches Schablonentum, dem „lieben, etwas satyrischen" Korrespondenten entgegnet, einem französischen Tonsetzer glaube er wohl die Erschöpfung, nicht aber „einem Teleman, wenn er nur nicht durch allzuviel Schreiben sich selbst einen Ekel verursachen wollte. Und in der Harmonie neue Thöne suchen kommt mir ebenso vor als in einer Sprache neue Buchstaben" (!). Doch erstaunte J. A. Scheibe auch über T.s kühne Melodieschritte.

[2]) Das Biographische im Folgenden unter Benutzung von Schneiders vortrefflicher Einleitung zu DTD. 28 (1908).

Beunruhigung das große Collegium musicum, aus dem dann viele bedeutende Tonkünstler hervorgegangen sind. Daneben wurde er Operndirigent bei Strungks Erben, denen er allmählich 21 z. T. selbstgedichtete Bühnenpartituren lieferte; vier andere sandte er nach Weißenfels. 1704 wurde er gräfl. promnitzscher Kapellmeister in Sorau, wo er als Superintendenten seinen späteren Kantatendichter und Gevatter E. Neumeister traf, sich aber als junger Elegant mit der Kantorenknorrigkeit und musikalischen Alchymie des alten W. K. Printz nicht mehr verstehen konnte. Wichtig wurden Besuche in Pleß und Krakau durch die in der Folge öfter spürbare Berührung mit „pohlnischer und hanakischer" (mährischer) Musik, wofür etwa sein formal so seltsames Violinkonzert in sieben Sätzen[1]) Zeugnis ablegt. Infolge der durch Karl XII. bewirkten Kriegsunruhen siedelte er 1708 als Hofkonzertmeister nach Eisenach über, wo ihn Virtuosenwettstreite mit dem vorzüglichen Geiger P. Hebenstreit zur Abfassung konzertanter Kammermusik anfeuerten. Der Beifall, den er mit eigenen Solokantaten erfang, veranlaßte den Herzog, ihm die Einrichtung einer vokalen und instrumentalen Hofkapelle zu übertragen, die unter seiner Leitung schließlich das Pariser Opernorchester übertroffen haben soll. Schon damals ist er vielleicht in Paris gewesen[2]). In Bachs Geburtsstadt entstanden auch neben zwei ganzen Vesperjahrgängen jene vier Neumeisterschen Kantatenperikopen, aus denen Spitta (Bach I 480 ff.) nach Sondershaüser Handschriften einige, gegen Bachs h-moll-Geheimnisse nicht eben tiefe C-dur-Beispiele mitteilt. In die gleiche Zeit mögen 17 Gothaer Choralmotetten in der italienischen Triobesetzung für zwei Soprane und Baß nebst Bc. gehören, die bald durch dramatische Züge, bald durch Liebenswürdigkeit der Erfindung fesseln[3]). Schon hier erweist sich Teleman wie dann lebenslang als guter Deutscher und Vorgänger R. Schumanns, indem er alle Zeitmaß- und Vortragsangaben oft überraschend bildkräftig verdeutscht[4]). Auch zahlreiche „starke Sonaten", d. h. Orchestersinfonien und Großkonzerte in Albinonis und Corellis Art, sowie u. a. an 200 französische Suiten, die bemerkenswerten Umfang und selbständige Bläserverwendung zeigen[5]), entstammen wohl der Eisenacher Zeit.

[1]) Neugedruckt v. Schering in DTD. 29/30.

[2]) Ernest David, La vie et les oeuvres de J. S. Bach S. 173.

[3]) Leichtentritt, Motette S. 364 ff.

[4]) Hierin waren schon um 1650 Casseler Partiten vorangegangen, da der dortige Landgraf Wilhelm der Fruchtbringenden Gesellschaft angehörte (Rietsch in Adlers Studien IV 56).

[5]) Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker, S. 94.

Noch mehr in die Breite ging Telemans Schaffen, als er 1712 die städt. Kapellmeisterstelle an der Barfüßerkirche zu Frankfurt a. M. erhielt, und neben fünf neuen Kantatenjahrgängen sowie den einst hochgerühmten, leider verschollenen „Davidischen Oratorien" (Texte von U. König) zwanzig selbstgedichtete, stilistisch recht buntscheckige Dramata (weltliche Kantaten in reicher Besetzung) schrieb, die z. T. stark komische Wirkungen, so das Weinen eines Kindes durch Geigenglissandi, anstreben[1]). Außer den wertvollen „Vier Tageszeiten" (Zachariae) brachte ihm die Brockespassion (Winterfeld III Nr. 61) den Haupterfolg, die 1716 unter ganz modernem Gepränge zur Uraufführung kam: viele Fürsten und „verschiedene derer berühmbtesten auswärtigen Musici" waren zugegen, nur Besitzer des Textbuches gelangten in die Barfüßerkirche, der Tonsetzer dirigierte nicht selbst, Ratswachen steuerten dem Andrang[2]). Harmonische Freiheit und rege melodische Erfindung mildern den oft schauderhaften Text[3]), wie denn Brockes auch die Worte zu den zwischen Oratorium und weltlichem Kantatenkreis schwankenden „Vier Jahreszeiten" lieferte. Ebenso wurde Telemans Hamburger Hauptoratorium, das „Selige Erwägen in Gott", aus dem Winterfeld (III Nr. 62) eine Gethsemaneszene mit wunderbar realistischem Wechsel von ⅔ Ariosi und stöhnenden Prosaeinschüben mitteilt, noch in Frankfurt geschrieben. Nebenher brachte er bei der Frauensteingesellschaft wieder ein Collegium musicum zur Blüte, für das er u. a. seine klangschönen Konzerte für vier Geigen ohne Baß komponierte[4]). In Eisenach war Teleman Schwiegersohn D. Eberlins geworden (vgl. S. 91) und besang seine früh verstorbene Frau mit einem tiefempfundenen, langen Gedicht (siehe DTD. 28, Einl.), in Frankfurt heiratete er wieder, doch machte die geborene Textor (übrigens keine Goethische Verwandte) ihm später wenig Ehre. Einen Ruf als gesamternestinischer Hofkapellmeister nach

[1]) Dissertationsauszug v. H. Landsberger (Rostock 1920).

[2]) C. Valentin, Musikgesch. v. Frankfurt S. 233ff., Kretzschmars Führer II 1 S. 55 u. 62f.

[3]) Z. B. „Die wilde Glut der dunklen Marterhöhle | entzündet schon mein zischendes Geblüt, | mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen" oder „Heul, du Schaum der Menschenkinder, | winsle, wilder Sündenknecht, | Tränenwasser ist zu schlecht, | weine Blut, verstockter Sünder!"

[4]) Eines unter Beifügung einer Klavierbegleitung hg. v. H. v. Dameck (Berlin, Raabe & Plotho 1921). Damals bereitete Teleman auch den Druck der Konzerte des Prinzen Joh. Ernst v. Weimar (siehe oben S. 204) vor, der sein Collegium besuchte und in Frankfurt 19jährig starb. Viele Frankfurter Arbeiten sandte Teleman nach Darmstadt, wo sie noch heute auf der Bibliothek liegen.

Gotha lehnte er ab, wurde aber bald Eisenacher und Baireuther „Kapellmeister von Haus aus" und nahm 1721 die oberste Kirchenmusikstellung in Hamburg an.

Am Johanneum brauchte er wohl nicht wissenschaftlich zu informieren, wohl aber verlangten die Schulordnungen von 1634 und 1732 bemerkenswerterweise in der Gesangstunde Musikgeschichtsunterricht[1]). An der Alster wuchs Telemans Fruchtbarkeit ins Märchenhafte, z. B. schrieb er 1730 zur 200. Wiederkehr der Augsburger Konfession für jede der fünf ihm unterstellten Hauptkirchen eine andere Kantate. Dazu kam der weltliche Musikbedarf, denn Teleman ließ trotz dem Protest der „Oberalten" seit 1722 im Drillhaussaal regelmäßig gegen Eintritt Sinfonien spielen, woran sich im nächsten Jahr zweimal die Woche Oratorienaufführungen schlossen — 1761 erlebte er sogar noch die feierliche Eröffnung des ersten richtigen Konzerthauses „auf dem Kamp". Des Weiteren gab er seit 1728 in wöchentlichen Lieferungen mit dem „Getreuen Musicmeister" leichten Hausmusikstoff eigener Erzeugung gewissermaßen als musikalisches Familien- oder Kinderblatt heraus und stach 1735 ff. seine „Sing-, Spiel- und Generalbaßübungen"[2]) sogar eigenhändig in Zinn. Zu alledem übernahm Teleman von Anfang an die praktische Leitung und tonsetzerische Versorgung der Gänsemarktoper[3]). Eine Pariser Reise 1737 brachte ihm, der zudem glänzend für Sprachen begabt war, großen Erfolg: neben vielen anderen Werken kamen dort seine sechs Sinfonien für zwei Geigen (mit Waldhörnern nach Belieben) zum Druck, von denen Schering eine ganz entzückende in a-moll veröffentlicht hat[4]). Noch 1751 eröffnete man das Pariser Concert spirituel dreimal mit Telemanschen Orchesterstücken, im nächsten Jahr stellte man hier sogar der Pergolesischen Serva padrona eine Telemansche Ouvertüre voraus.

Leider verringerte ein vieljähriger Streit mit dem Ratsdrucker um die Oratorientextbücher seine urheberrechtlichen Einnahmen bedenklich — die unfreundliche Stellungnahme der Behörde kündete bereits jene auf-

[1]) Daher vielleicht auch der (begreiflicherweise noch arg unvollkommene) historische Abriß in Mattheſons „Vollkommenem Kapellmeister".

[2]) Neudruck als zweite Veröffentlichung der Berliner Ortsgruppe IMG. (1913) v. M. Seiffert.

[3]) Über seine dramatischen Werke vgl. oben S. 188.

[4]) Perlen alter Kammermusik (Kahnt) Nr. 3: auf eine französische Ouverture folgen Tanzstücke, die von einem drolligen Rondo bis zu einer witzigen Echoforlana voll geistreichster Einfälle stecken — die Motivbildung der 1 Courante z. B. gehört zu den verzwicktesten ihrer Art.

klärerische Kunstfeindlichkeit an, unter deren Einfluß man 1789 die bisherigen 200 jährlichen Kirchenmusiken in ganz Hamburg auf insgesamt 30 heruntersetzen sollte. Teleman, dessen Liebenswürdigkeit schon aus seiner gefälligen Handschrift spricht, war mit allen namhaften Berufsgenossen befreundet, so mit Hasse (der seine Markuspassion selbst kopierte), so mit S. Bach, der ihn bei Philipp Emanuel zum Pathen bat, so mit K. H. Graun, mit dem er einen höchst lehrreichen Briefwechsel (DTD. 28) über französische und italienische Rezitativbehandlung geführt hat. Der alte Herr, der um seine Hyazinthen und Anemonen weitläuftige Korrespondenzen führte[1]) und noch mit 86 Jahren allerliebst humorvolle Verschen schrieb, ist durch seine ungewöhnlich lange Lebenszeit (†1767) ein seltenes Bindeglied zwischen der Bach- und der Mozartzeit geworden, hat er doch mit der Vertonung von Schiebelers Don Quixote sogar schon der Hillerschen Singspielbewegung vorgearbeitet. Ähnlich wie Haydn und Verdi hat er gerade als Greis seine bedeutendsten Leistungen vollbracht, die seine unendlichen Kantaten[2]) und seine neunzehn Hamburger Passionen weit hinter sich lassen: so neben der Vertonung Klopstockscher Messiasfragmente v. 1759 und des „Befreieten Jerusalem" von Zachariae vor allem ein großes Oratorium „Das jüngste Gericht" (Alers) v. 1761[3]), das einen wahrhaft begnadeten Dramatiker zeigt. Stücke wie das mittelalterliche „Heilig!" zum Baßrezitativ des Johannes oder das gewaltige Accompagnato „Da sind sie, der Verwüstung Zeichen" mit der kühn gezackten Baßarie „Da kreuzen verzehrende Blitze" üben noch heut im Konzert zündende Wirkung als phantastische Riesengemälde zur Apokalypse — leider machen daneben geringwertigere Strecken eine Gesamtaufführung des Werkes unrätlich. Telemans vollendetster Wurf aber scheint (von 1765!) die Ramlersche Solokantate „Ino" für Sopran mit Orchester[4]) (auch von Kirnberger, Friedrich Bach und Abt Vogler vertont), ein monodramatisches Juwel, dessen wundervoll naturgetreue Seelenmalerei und Musikseligkeit bei flammendem Temperament und mit wahrhaft meerblauen Tritonenstimmungen ihn unmittelbar zwischen Rameau und Gluck stellt. So ist es wohl verständlich, daß Melante (wie er seinen Namen gern verstellte)

[1]) Sein Bild in DTD. 28 und im Katalog der Musikgeschichtl. Ausstellung Hbg. 1921. Vgl. auch R. Rolland, Reise in die mus. Vergangenheit (1922) S. 103 ff.

[2]) Beispiele in Leichtentritts „Hausmusik Nr. 24/25. Vergl. auch Kretzschmars Führer II, 1 S. 370.

[3]) Neudruck in DTD. 28.

[4]) Neudruck in DTD. 28.

einst in ganz Europa hochgeschätzt worden ist[1]). Noch ein Jahr vor seinem Tode schrieb der immer ideengefüllte Greis zu einer Hundertjahrfeier eine Sinfonie, die satzweise vom gravitätischen „altdeutschen Schreittanz" bis zum quasi Haydnschen Menuett die inzwischen erlebte Musikentwicklung darstellen wollte. Dazu meinte der Meister im Vorwort launig über die Zukunft: „Von den Abänderungen bey der Nachwelt wäre zwar mancherlei wahrscheinlich vorherzusagen —| jedoch ein Saul zu seyn, | dazu bin ich zu klein."

Ebenfalls über Leipzig und Hamburg geht der Lebensweg des vortrefflichen Christof Graupner[2]), der 1683 bei Kirchberg im Erzgebirge geboren wurde, seit 1696 gleich Heinichen Thomaner unter Schelle und Kompositionsschüler Kuhnaus war, sich auch neben seinem Freunde Teleman von 1701 ab für die Leipziger Oper betätigt zu haben scheint. 1706 ging er, um sächsischem Kriegsdienst auszuweichen, nach Hamburg, wo er zu Keisers lebenslustigsten Mitarbeitern gehörte; seiner Berufung als Opernbegründer nach Darmstadt wurde schon gedacht[3]). Als Hofkapellmeister des Landgrafen Ernst Ludwig hat er vor allem 1719—54 die Kirchenkantaten schreiben müssen, von denen noch 1300 (!) auf der Darmstädter Bibliothek liegen, während diejenigen seines Amtsgenossen Gottfr. Grünewald sämtlich fehlen. In dem Superintendenten Lichtenberg, dem Vater des Satirikers, fand er einen den Bachschen Kantatendichtern überlegenen Librettisten und hat seine Kirchenmusiken

[1]) Z. B. schrieb der Hamburger Chr. D. Ebeling 1770: „Er hat zuerst unter den Deutschen Leichtigkeit und Natur in die Melodien seiner Arien gebracht, sein Geschmack neigt sich sehr auf die französische Seite, aber er hat doch viel Eigentümliches, an Gedanken war er unerschöpflich ...". Hielt Teleman sich gern an französische Rezitativbehandlung (Briefe an Graun), so verwahrt er sich doch gegen die Unterstellung, daß z. B. auch seine Violinkonzerte „mehrenteils nach Frankreich röchen". — „Teleman" sagte Ph. E. Bach zu Lessing, als dieser zum Laokoon ein musikalisches Gegenstück schreiben wollte, „ist ein großer Maler, aber er übertreibt auch nicht selten, indem er Dinge malt, die die Musik gar nicht malen sollte." (Lessings Nachlaß, Kürschners Deutsche Nat. Lit. Bd. 7 S. 208). Noch 1806 nannte ihn der überschwängliche Schubart „den Meister aller Meister". Aus Raummangel können nur noch kurz erwähnt werden seine Orgelwerke (Ritter II Nr. 128 ff.), für Klavier die 20 Fughetten an Marcello v. 1731, die 36 formal eigentümlichen Fantaisies, welche bereits der späteren Klaviersonate nahekommen und die noch von Marpurg gerühmten Pariser Kanons. Seine Lieder siehe 4. Buch, Kap. 2.

[2]) W. Nagel, Graupners Leben (Sbd. IMG. X (1909) und besonders die im folgenden benutzte Berliner Diss. 1916 v. Fr. Noack, Graupners Kirchenmusiken, sowie ders. im Archiv II.

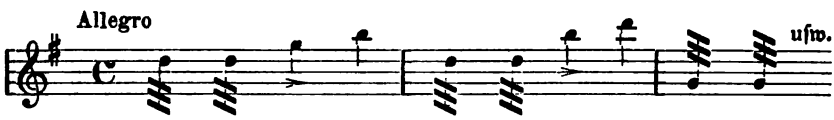
[3]) Vgl. S. 193.

zumal seit dem Eingehen des Opernbetriebs auf eine technische und gedankliche Höhe gebracht, die sie unmittelbar hinter den Bachschen Kantaten einzuordnen gestattet[1]). Doch trennte ihn von Bachs transzendenter Schwerblütigkeit — wenigstens in den ersten Jahrzehnten — das Überwiegen einer mehr freudigen Kernhaftigkeit. Zunächst folgt er vielfach Keisers Art, macht sich aber bald von den Hamburgern los, indem er z. B. seit 1722 keine Unisonobegleitungen, sondern nur noch vollstimmigen Satz mit Bratsche schreibt. Überhaupt ermöglicht die genaue Datierung bei jahrzehntelang ununterbrochener Abfolge bemerkenswerte Entwicklungsfeststellungen: genaue dynamische Vorschriften nehmen sichtlich zu (pppp in DTD. 29/30 S. 204!), obwohl sich crescendo jeweils nur aus wachsender Besetzung erschließen läßt; seit 1730 werden die bis dahin improvisierten Verzierungen genau ausgeschrieben, seit 1726 überschreiten die Chorsätze nicht mehr die Vierstimmigkeit usw. Gegenüber Telemans Buntscheckigkeit wird stets ein nobler Kirchenstil gewahrt; daß trotzdem unerschöpfliche Erfindung möglich war, lehrt schon etwa die Reformationskantate v. 1717. Gewöhnlich steht ein Bibelspruch (Dictum) als Scarlattisch kühn harmonisiertes Ariosorezitativ an der Spitze, dann treten meisterliche, weitgeschwungene Chöre auf, die gleichwohl meist nur spärlichst besetzt werden konnten — die Chorschilderung des jüngsten Gerichts etwa in der Doppelchorkantate „Ihr Frommen" v. 1725 kann es getrost mit Telemans Dies irae-Oratorium v. 1761 aufnehmen (Noack). An die 400 Duette in allen Stimmverbindungen sind von besonderem Wert. Seit den dreißiger Jahren begegnen die pathetischen Melodiesprünge der späteren Neapolitaner, eine persönliche Besonderheit ist hier wie in seinen Sinfonien die Vorliebe für schwebende Synkopen; allmählich wurde g-moll seine Lieblingstonart, wie überhaupt der einst so fröhliche Sizilianenschreiber mit der Zeit zu finsterem Ausdruck neigte. So nähert er sich besonders in der mächtigen Choralvariationskantate „Ach wie nichtig" dem Bachschen Spätbarock. Seit Grünewalds Tod (1739) fiel ihm die ganze Last von jährlich 61 (!) Kantaten zu, was 1744 schwere Erkrankung und jahrelange Schaffensdepression nach sich zog. Um 1750 erblindete der allgemein Verehrte, schrieb aber bis zum letzten Lichtschimmer seine Partituren mit der nie korrigierenden Sauberkeit eines Spohr. Über den „körnigten Kirchenstil" des 1760 Verstorbenen sagte nach zwei

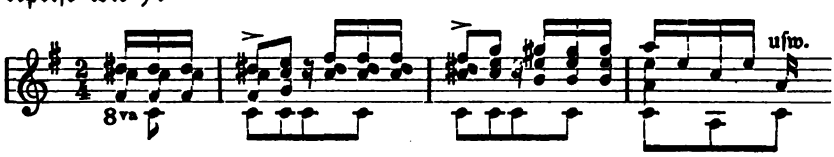
[1]) Ein Band der DTD. soll ihnen gewidmet werden. Seine Berufung nach Leipzig wurde weiter oben erwähnt, leider trug ihm die Ablehnung keine der von seinem Brotherrn versprochenen Verbesserungen ein.

Jahrzehnten noch der Hessische Staatskalender: „Er dachte sich die Kirchenmusik so hoch, ehrwürdig und heilig, daß er sie von dem Opern- und Kammerstil himmelweit unterschied. Der Fremde, der ihn zum erstenmal hörte, staunte und wähnte sich in eine andere Welt versetzt ..."

Folgen Graupners Klavierkompositionen[1]), soweit sie noch vorhanden sind, Kuhnaus Pfaden, so weisen die 114 handschriftlichen Sinfonien und 80 französischen Orchestersuiten stark in die Zukunft[2]). Obwohl meist nur flüchtig aus Amtspflicht gearbeitet, bereiteten sie durch Dreiklangsthematik, scharfe Kontraste innerhalb der Themen und Motivzerpflückung auf Monn und Stamitz vor, wenn auch zu zweiten Themen und wirklicher Durchführung nur erst keimhafte Ansätze vorhanden sind. Sehr bemerkenswert ist auch das häufige Auftreten von Menuetsätzen. Ein Satzbeginn jedenfalls wie:



wäre bei Bach und Händel undenkbar, weist aber beziehungsvoll melodisch, rhythmisch und geigerisch auf ein Tutti in Beethovens Violinkonzert op. 61 voraus. Auch eine Weiterführung nach der ersten Allegroreprise wie[3]):



weist nach Erfindung wie Harmonie schon in die Empfindsamkeit hinüber. Das beste Bild gewinnt man aus einem frischen „Concert" für zwei Flöten, zwei Oboen, Streichorchester und Bc.[4]), dessen langsamer Satz mit poetisierend zartem Bläserwallen bereits die Idyllen Dittersdorfscher Metamorphosenadagios vorwegnimmt. Graupners ganze Ehrlichkeit spricht aus seiner Choralbuchvorrede, wo er u. a. sagt: „Es

[1]) Vgl. Weitzmann-Seiffert S. 371 ff.

[2]) Thematisches Verzeichnis in dem nur vorläufig orientierenden Schriftchen v. Nagel, Graupner als Sinfoniker (Rabichs Magazin Nr. 49, 1912). Zweifellos könnten die Kantaten zur entwicklungsgeschichtlich sehr erwünschten Datierung der Sinfonien manchen urkundlichen Anhalt bieten, worüber sich Noack hoffentlich bald vernehmen läßt.

[3]) Riemann, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 141, eine Sinfonieanalyse in seiner Großen Kompositionslehre.

[4]) Neudruck von Schering in DTD. 29/30. Engelke (Fasch S. 27) spricht auch von einem hs. Trio Graupners mit großer Begeisterung.

hat die Simplicität gar ein Großes zu sagen, und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch so bunt und kraus aussehen und lassen sich nicht ad primum fontem, nämlich zur Simplicität reducieren, so ist es ein gewisses Merkmal, daß das Fundament nicht zum Besten gelegt worden."

In ähnlichem Ansehen stand s. Zt. Gottfr. Heinr. Stölzel[1]) (1690 bis 1749), ebenfalls ein Erzgebirgler, der seit 1707 bei Melch. Hoffmann in Leipzig Musik studierte und 1710 als Musiklehrer nach Breslau ging. 1712 treffen wir ihn als Opernkomponisten in Naumburg und Gera, dann auf einer Italienfahrt bei Vivaldi, Pollarolo, Gasparini, A. Bononcini und A. Scarlatti. Während eines dreijährigen Prager Aufenthalts führte er zumal seine heut verschollenen italienischen Oratorien auf[2]) und errang nach kurzer Gastrolle in Baireuth sich von Gera her eine Lebensstellung als Hofkapellmeister in Gotha, wo eben der hannöversche Konzertmeister Venturini die Hofkapelle wiederhergestellt hatte[3]). Von den hier geschriebenen acht Jahrgängen Motetten und Kantaten hat sich nicht viel erhalten[4]), mehr von seinen 14 Passionen[5]) und deutschen Weihnachtsoratorien. Zum Nutzen der Mizlerschen Sozietät, der er seit 1739 angehörte, hat Stölzel sich auch als Theoretiker betätigt, aber nichts drucken lassen. Gleich vielen Kleinmeistern jener Zeit steht er zwischen Bachs Priesterlichkeit und dem Neapler Opernstil etwa in der Mitte: ein vierstimmiges Qui tollis z. B.[6]) schließt sich engstens an Astorgas Stabat Mater an, seine Missa brevis canonica[7]) will zwar sehr gelehrt sein, macht sich's aber doch durch Dreiklangsthematik oder weit auseinandergelegte Nachahmungen leicht. Als Probe seiner liebenswürdigen Schreibart diene eine Sopranarie aus einer Reformationskantate (1717 oder 30?) mit obligatem Spinet (!)[8]):

[1]) Selbstbiogr. in Mattheſons Ehrenpforte und Nachruf in Mizlers Muſ. Bibl. IV (neben S. Bach).

[2]) Noch 1751 hörten sie die Kopenhagener durch Scheibe (Schering, Oratorium S. 615).

[3]) Schneider in DTD. 28 S. XXIII.

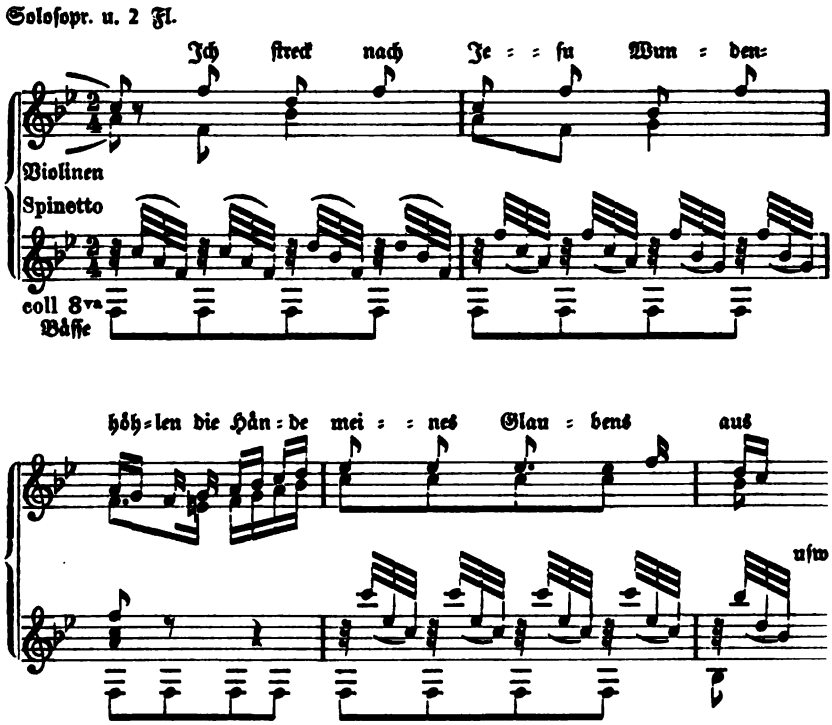
[4]) Zwei Kantatensätze bei Winterfeld III Nr. 72/73.

[5]) Die nach Brockes bespricht Kretzschmars Führer.

[6]) Abgedr. in Rochlitz' Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke III 74ff., vergl. W. Müller, Hasse als Kirchenkomponist (Diss. Leipzig S. 9 und 17).

[7]) Neudruck von S. A. Steiner & Co. in Wien als zweite Lieferung der „Musikalisch-Klassischen Kunstwerke der Deutschen" (um 1820).

[8]) Die Hs. 30276 der Staatsbibl. Berlin trägt zwar die Jahreszahl 1756; da der Tonsetzer aber schon sieben Jahre zuvor verstorben, deutet das wohl nur auf eine Wiederholung oder die Anfertigung der Kopie. Die Flöten stehen im franz. G-Schlüssel.



Eine andere Berliner Handschrift (30 176) zeigt Stölzel mit 16 Solokantaten für Sopran und Klavier („Aurora weinete" und andre Texte à la Hagedorn) auf den Wegen Gräfescher Odenmelodik; die z. T. umfangreichen Gebilde beanspruchen erhebliches Gesangskönnen. Von seinen Orchesterwerken darf das knappe Concerto grosso a 4 chori[1]) in D-dur mit dem berauschenden Glanz von viererlei arpeggierenden Ripienogeigen und den zartschattierten Concertini, dem fröhlichen Trompetengeschmetter und der Schlußfuge, deren Thema selbst Bach der Bearbeitung gewürdigt hat[2]), noch heut als sinfonischer Prolog bei festlichen Gelegenheiten mit dem zweiten brandenburgischen Konzert in Wettbewerb treten[3]). Da Georg Benda sein Nachfolger wurde, blieb die von Stölzel begründete musikalische Blüte Gothas noch weiterhin bestehen.

[1]) Hg. v. Schering in DTD. 29/30.

[2]) Im Klavierbüchlein f. Friedemann (Schering in DTD. 29/30. S. XV).

[3]) Aufgeführt z. B. auf dem 8. Deutschen Bachfest in Leipzig 1920. Über eine harmonisch merkwürdige Klaviersonate Stölzels berichtet Weitzmann-Seiffert S. 371.

In mehrfachen Beziehungen zu J. S. Bach stand Konr. Friedr. Hurlebusch (1696—1765) aus Braunschweig, dessen vortrefflicher Vater und erster Lehrer der Nachfolger D. Strungks gewesen war[1]) — übernahm doch der Thomaskantor die Leipziger Auslieferung von Hurlebuschs Composizioni musicali per il cembalo[2]) (Hbg. um 1735), deren hübsche Suiten, Fughetten und Tokkaten nebst Variationen über ein Menuett zur Vorbereitung auf Bachs Klavierwerke dienen können[3]). Hurlebuschs Unrast zeigen die vielen Stationen seines Lebenswegs (Hamburg, Italien, Braunschweig, Stockholm, Dresden usw.), 1737 ging er als Organist nach Amsterdam, wo er sein Leben beschloß; leider liegen auch seine meisten Werke noch unbenutzt in Holland. Was der unstete Virtuos wert war, zeigt sein Großkonzert in DTD. 29/30, wo die Concertino-Rolle fortschrittlich bald der Sologeige, bald dem Bläsertrio zufällt, vor allem aber beweisen es seine 72 Lieder bei Gräfe[4]), sodaß man Mattheſons hoher Meinung von ihm[5]) volles Vertrauen schenken darf.

In Thüringen, wo der Meininger J. Ludwig Bach hervorragende Continuomotetten[6]) und der Jenaer J. Nik. Bach Messen nach welscher Art[7]) schrieb, war J. Gottfr. Walther vielleicht der bedeutendste Kopf[8]). Gleich J. Seb. Bach von einer Lämmerhirt 1684 zu Erfurt geboren, wurde er als Schüler von J. Adlung und J. Bernh. Bach in Pachelbels Spuren groß, mit dessen Sohn er wie auch mit A. Werckmeister befreundet war, so daß ihm — natürlich die Fortschritte eines vollen Menschenalters abgerechnet — der Name eines „zweiten Pachelbel" (Mattheſon im Vollk. Kplm.) nicht ganz mit Unrecht zukommt. Nachdem er eine Erfurter Orgel versehen, wurde er 1707 Stadtorganist in

[1]) Selbstbiogr. in der „Ehrenpforte". War der „kleine Mann" in Braunschweig, auf den er so oft grimmig anspielt, Schürmann?

[2]) Neudr. v. M. Seiffert als Band 32 der Vereinig. f. niederl. Musikgesch.

[3]) Danach ist wohl Spittas Anekdote (Bach II 746) über H.s Hohlheit etwas übertrieben.

[4]) Siehe Buch 4, Kap. 2.

[5]) „Was übrigens die Art seines Setzens, Klavier- und Orgelspielens anlanget, so ist die erste ungemein künstlich, ausgesucht, rein, fremdklingend, vollstimmig, mit vielem Fleiß und großer Arbeit versehen; die Handübung aber, insonderheit das Klavierspiel weiset daneben noch eine solche unvergleichliche Nettigkeit und Niedlichkeit auf, daß es jedermann mit Recht und Wahrheit bewundern muß."

[6]) Beispiele bei Spitta, Bach I.

[7]) Neudr. seiner E-moll-Messe durch V. Jung 1921 in Fareanus „Werken der Familie Bach" (Br & H.)

[8]) Biogr. und Auswahl seiner Werke in DTD. 26/27 (Seiffert).

Weimar, wo er (siehe oben S. 202) mit J. Seb. Bach umging, wohl für den Unterricht des Prinzen Joh. Ernst sein wertvolles Kompendium der Musiktheorie[1]) schrieb und vor allem 1732 sein „Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek" herausgab, eine erste und ganz meisterliche Bio-Bibliographie der Tonkünstler samt scharfen Begriffsbestimmungen der Kunstwörter; noch heut bedeutet das Buch eine unschätzbare Forschungshilfe — nur schade, daß es seine knappen Werkangaben auf Drucke beschränkt. Leider verbitterten dem Verfasser Mißgunst und Geldnot später das Dasein, so daß er schließlich seine hochwertvollen handschriftlichen Sammelbände verschleudern mußte, die heut von Königsberg über Berlin (Hs. 22541 — 4 Bde.) bis zum Haag verstreut sind; wichtige (wenn auch nicht ganz zuverlässige) Quellen für Böhm, Ritter, S. Bach, da Walther beim Abschreiben nachweislich stark veränderte. Er starb 1748 zu Weimar — im Kontrapunkt vielleicht Bachs größter zeitgenössischer Rivale, von dessen Schöpfungen freilich fast nur Orgelwerke erhalten geblieben sind: Choralbearbeitungen etwa Böhmscher Art, deren Einheitlichkeit und Lebendigkeit in jeder Stimme Pachelbels oft noch trockene Schreibweise weit übertreffen, und Orgelkonzerte, die teils gleich den Bachschen fremde Concerti grossi höchst wirkungsvoll fürs Orgelconcertino umgestalten — so besonders eines von Teleman —, teils als Originalwerke einen hervorragenden Musiker bekunden.

Will man unter den Kleinmeistern auch einmal die Allerkleinsten betrachten (wir wollen ja nicht immer nur die Generäle verfolgen, sondern auch vom ganzen Heerestroß ein Bild gewinnen), so sehe man einen ebenfalls auf Weimar zurückweisenden Königsberger Sammelband aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts durch, der uns die harmlosen Ausgänge der Thüringer Freiluftmotette zeigt[2]): die Technik dieser Liebhold, Flender, Arnoldi, Topff, Niedt verflacht oft bis ins Fehlerhafte, Fugenanfänge retten sich möglichst rasch wieder in den Akkordsatz hinüber, hüpfende Achtel und kindliche Terzparallelen huldigen dem ländlichen Geschmack, aber die echte Musizierfreudigkeit, die ihre Naivetäten gern in J. Mich. Bachs Art mit einem breiten Sopran-Cantus firmus überdacht, wirkt auch wieder versöhnend. Daß selbst auf den kleinsten Nestern höchst tüchtige Leute saßen, beweist als einer von vielen der Kantor zu Gräfenroda Joh. Peter Kellner (1705—88), ein ganz vortrefflicher

[1]) Gehrmann, J. G. Walther als Theoretiker (Vj. VII 768ff).

[2]) DTD. 49/50 (Kinkeldey und Seiffert). Vgl. auch K. Schmidt, Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold, Archiv III 255 ff.

Komponist von Klaviersuiten und modernen Klaviersonaten, dessen Umgang selbst Bach und Händel nicht verschmähten [1]).

Zu den beachtenswertesten Altersgenossen Bachs zählt der 1688 zu Buttelstedt bei Weimar geborene Rektorssohn Joh. Friedr. Fasch [2]), der nach Schuljahren im Keiserschen Teuchern schon zwölfjährig als Opernsänger in Weißenfels auftrat, 1701 Thomaner unter Kuhnau wurde und bald nach Telemans Vorbild für ein selbstgegründetes Collegium musicum fleißig komponierte. Seit 1708 stud. jur., erhielt er zwei Jahre später zu Kuhnaus Verdruß die Leitung der Paulinergottesdienste, schrieb bald auch deutsche Opern für Naumburg und Zeitz, studierte aber dann nochmals bei den alten Leipziger Schulkameraden Graupner und Grünewald in Darmstadt. Nach Baireuther Geiger- und Greizer Organistendiensten wurde er Konzertmeister bei jenem Grafen Morzin auf Lucaveč in Böhmen, der schon Tartinis Gönner gewesen war und J. Haydns erster Brotherr werden sollte, ging aber 1722 auf Stölzels Empfehlung als Hofkapellmeister nach Zerbst, wo er 1758 still seine Tage beschloß. Wie hoch ihn Seb. Bach schätzte, zeigen dessen eigenhändige Abschriften seiner Arbeiten. Mit Ph. Em. Bach bestand solche Freundschaft, daß dieser noch in Faschs letzten Lebenswochen vor der Berliner Russenüberschwemmung nach Zerbst (zugleich freilich der Heimat Katharinas II.) floh.

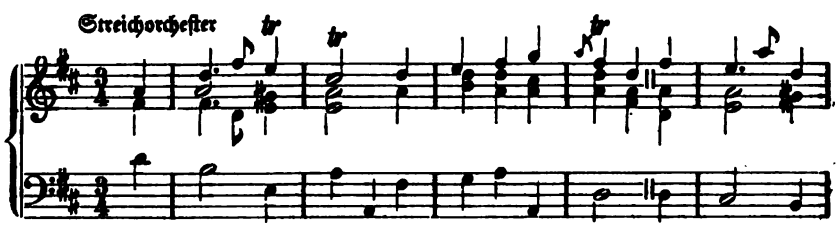
Als Kantatenkomponist hat Fasch mehrere Jahrgänge nach Uffenbach, Schmolck und eigenen Worten geliefert, wobei ihn allerdings die dogmatischen Textbeanstandungen der pietistenfeindlichen Kirchenbehörde (wie viele Berufsgenossen anderwärts auch) zeitlebens bis aufs Blut gepeinigt haben — die Ausrottung alles „Schwärmerischen" ließ denn auch musikalischer Poesie nicht mehr viel Möglichkeiten. Von den rund 60 erhaltenen Stücken zeigen die in Berlin (Hs. 30199) gegenüber Bachs Klaviersecco stets Orchesterakkorde, die Rezitative müssen wegen des rationalistischen Wortstroms stückweis auf mehrere Solisten verteilt werden, und schlichte Choralsätze mitten im Verlauf dürfen als Anleihen bei der Passionsform gelten. Sein „Oratorium" von 1723 ist eine

[1]) Genaueres bei Weitzmann-Seiffert S. 361ff.

[2]) Nicht zu verwechseln mit seinem Sohn, dem 2. Cembalisten Friedrichs d. Gr., Lehrer Zelters und Begründer der Berliner Singakademie. Selbstbiogr. in Marpurgs Beitr. III und J. A. Hillers Lebensbeschreibungen (1784). Engelke, J. F. Faschs Leben und Tätigkeit als Vokalkomponist (Diss. Leipzig 1908) und Sbd. IMG. X, A. Werner in Sbd. IMG. XI. Über seine Instrumentalwerke vgl. Mennicke, Hasse u. d. Br. Graun S. 63—65 und 95ff.

verkürzte Brockespassion, weit bedeutender sollen seine 13 Messen und Messensätze sein, die allerdings, weil für Dresden bestimmt, schon stark welschen. Auch eine „deutsche Messe" begegnet (Engelke a. a. O.). Die Begleitung eines Baßsolos durch 6 (!) Waldhörner deutet auf Mitwirkung einer der damals neuen, böhmischen Hof-Jagdpfeifer-Banden.

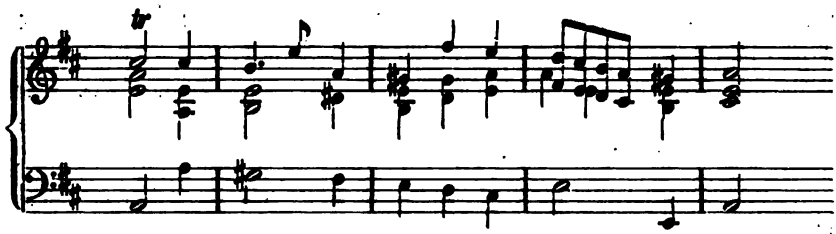
Auf sinfonischem Gebiet ist Fasch einer der wichtigsten Wegweiser für Mannheim geworden und auch an sich oft von erstaunlich hohem Wert[1]). Zumal in seinen Orchestersuiten (man sagte damals — pars pro toto nach dem Kopfsatz — „französische Ouvertüren") steht er unmittelbar neben J. S. Bach. Die italienisch besetzten Trios, in denen er wohl Teleman nachahmt, zeigen lange vor Stamitz schon den wechselnden Ausdruck innerhalb eines Themas und die neue Subjektivität, beide Geigen unterreden sich statt der bis dahin üblichen Terzenführung gleichberechtigt mit einander, eine Handschrift für zwei Oboen und Fagott erweitert sich in den Ecksätzen sogar durch feine Unabhängigkeit des Continuo zum Quartett. Zumal seine Prologe wissen Pathos wie Humor gleich glücklich auszudrücken, er fesselt durch harmonische Kraft und Kühnheit wie durch meisterliche Ausarbeitung der Einzelheiten — auch den Bläsern sind wichtige, modern gehaltene Rollen zugeteilt[2]), vor allem aber hat er schon ausgesprochene Durchführungsteile, so daß er mit Recht ein „reformatorischer Komponist" (Mennicke) genannt werden darf. Als Beispiel seiner schon zur Mozartzeit neigenden Lyrik diene das zehntaktige Arienthema einer in Dresden liegenden D-dur-Suite[3]):



[1]) Neugedr. v. Riemann fünf Triosonaten zu drei bis vier Sätzen, von denen zwei streng kanonisch gearbeitet sind, eine Orchester-„Sonate" a 5 und zwei Orchestersuiten. Die Analyse einer solchen in Riemanns Großer Kompositionslehre, Klavierauszug der Ouvertüre einer C-dur-Suite in seiner „Musikgesch. in Beispielen" Nr. 138. Riemann nennt ihn (Hdb. II 3 S. 274) mit einigem Recht „genial".

[2]) So ein wunderschönes Duett zwischen Oboe und Fagott zur Streicherbegleitung in der Aria einer ungedruckten D-moll-Ouvertüre.

[3]) Oder es beginnt z. B. das Air einer handschriftlichen G-dur-Ouverture (Darmstadt) mit einem mächtigen Unisono aller tiefen Streicher.



Auch seine Violinkonzerte sind vorzüglich, zumal eines in A-dur durch glänzende Vivaldische Arpeggien. All dies wurde fast einzig für einen winzigen Hof geschrieben, und Fasch mußte glauben, daß es mit seinem Tode auf immer verwehen würde; heut gehören seine Ouvertüren wieder zu den sichersten Konzerterfolgen.

Johann Adolf Scheibe, der Jüngste dieses Kreises [1]), gehört als Tonsetzer noch in die Bachzeit, als Musikschriftsteller wurde er bereits der Epoche Glucks zum Schrittmacher. Seine Magnificats [2]) und Kantaten sind tüchtig kontrapunktiert und nicht unwirksam, entbehren aber der inneren Größe, auch einige Sanctus um 1732 sind gut gemacht, zahllose Flöten- und Violinkonzerte, Quartettsinfonien, Trios und Sonaten harren noch genauerer Sichtung. Wichtiger war sein Novum, zu den von der Neuberin in Hamburg aufgeführten Schauspielen „Polyeuct" und „Mithridates" (1738) Programmouvertüren zu schreiben, die noch Lessings Beifall fanden (Hbg. Dramaturgie I 26) und viele Werke gleicher Art nach sich gezogen haben. Mit Recht schätzten aber schon die Zeitgenossen den Verfasser der Hamburger Wochenschrift „Der Critische Musicus" (1737—40, später nochmals überarbeitet) trotz gelegentlicher Ent-

[1]) Nach eigenen Angaben in der „Ehrenpforte", S. 310 ff, ist er 1708 in Leipzig als Sohn eines von Bach stets hochgeschätzten Orgelbauers geboren, konnte zu keinem Abschluß seiner Universitätsstudien gelangen, ging vielmehr 1735 als freier Literat nach Hamburg, 1740 als Hofkapellmeister nach Kulmbach, vier Jahre später als Operndirigent an den Kopenhagener Hof, mußte diese Stelle aber 1749 den Italienern überlassen und drückte sich seitdem in kleinen norddeutschen Pädagogenstellen herum. 1776 starb er, der eben noch den ersten Band einer auf das Vierfache berechneten Musiktheorie veröffentlicht hatte, unbeachtet in der dänischen Hauptstadt (Vergl. oben S. 226 u. 231). H. Welti unter „Scheibe" in der Allg. dt. Biogr.; Reichel, Gottsched und Scheibe (Sbd. IMG. II 654 ff) weist viele Briefe von ihm an seinen Lehrer auf der Leipziger Un.-Bibl. nach. Über seine Oper siehe Buch 4, Kap. 2.

[2]) Das G-dur-Magnificat in der Berliner Hs. 30187 wird für Bachs eigenhändige Abschrift gehalten, was mir aus dem Handschriftbefund etwas zweifelhaft erscheint, immerhin in Scheibes Leipziger Jahren noch nicht innerlich unmöglich gewesen wäre. Wie schwächlich, daß hier der Solobaß das Deposuit potentes im Sizilianentakt singt — auch heroische Sprünge machen den Schaden nicht wieder gut.

gleisungen weit höher ein[1]), hat er doch Gottscheds Theorien auf die Tonkunst logisch übertragen und in Kopenhagen persönlich mit Gluck durchgesprochen (siehe 4. Buch, Kap. 2). Hoch bleibt ihm anzurechnen, daß er als erster die musikgeschichtliche Bedeutung des nordischen Altertums geahnt hat und in der Zeit schändlichster Ausländerverhimmelung kräftig für deutsche Art und Kunst eingetreten ist. „Anitzo", sagt die Vorrede zum Cr. Mus., „ist es Mode geworden, alle musikalischen Torheiten der Italiener zu erheben und sie gleichsam mit gefaltenen Händen und gebeugten Knieen zu bewundern", 1745 nennt er als größte deutsche Komponisten der Zeit Bach, Händel, Teleman, Hasse und Graun, „die zum Ruhm unseres Vaterlandes alle anderen ausländischen Komponisten, sie mögen auch sein wo sie wollen, beschämen. Wir sind also nicht mehr Nachahmer der Italiener", womit er wenigstens bei den drei Erstgenannten bedingt Recht hat. „Noch muß ich erinnern, daß die Deutschen schon seit langen Zeiten in der Instrumentalmusik große Meister gewesen sind, und diese Geschicklichkeit haben sie auch noch itzo erhalten."

Als Letzter aus dieser thüringisch-westsächsischen Gruppe sei Christof Förster (1693—1745)[2]) aus Bibra genannt, der es nach Weißenfelser Opernjahren und Studien bei Heinichen zum Merseburger Kammermusikus und Hofkapellmeister brachte, dann aber in der eben erlangten Rudolstädter Hofkapellmeisterstellung von vorzeitigem Tode ereilt wurde. Seine einst hochgeschätzten Werke erweisen ihn als einen der besten Vertreter der Orchestersuite mit französischer Ouvertüre. Daß er auch sonst abseitige Pfade zu betreten wagte, zeigen sechs Violinsonaten mit ausgesetztem Klavier.

In Dresden als einem Mittelpunkt von „Deutschlands italienischer Zeit" machte der von 1717 bis 19 währende Besuch des edeln Venezianer Tonmeisters Antonio Lotti (1667—1740) mit einer auserlesenen Operntruppe Epoche: seine Musikdramen Argo, Ascanio und Teophano (letztere teilt mit Händels Ottone den gleichen Stoff, was bedeutsame Vergleiche gestattet)[3]) machten ebenso tiefgehenden Eindruck auf die sächsischen Musiker wie seine noch heut durch Klangzauber ergreifenden Crucifixi.

[1]) Kamienski (Hasse als Oratorienkomponist S. 89) nennt ihn sogar nicht übel den „scharfsinnigsten deutschen Musiker seiner Zeit".

[2]) Die ihm gewidmete Leipziger Diss. v. A. Hartung (1914) ist nach dem Heldentod des Verfassers nicht fertiggedruckt worden. Neuausgabe einer G-dur-Suite f. Streichorch. in Riemanns Coll. mus. Nr. 22, Klav.-Auszug der Ouv. einer A-dur-Suite f. Streicher, 2 Flûtes d'amour u. Fag. in Riemanns Beispielsammlung Nr. 139.

[3]) Vergl. Charlotte Spitz, Lotti als Opernkomponist (Diss. München 1918), und in der Sandbergerfestschrift.

(sechs-, acht-, zehnstimmig), seine weichen, mit verminderten Septakkorden reich ausgestatteten Motetten[1]), die am Ende der venezianischen Acapellakunst stehen, und seine teils altertümlichen, teils modern theatralischen, aber immer farbenglühenden Messen[2]), während die für Wien geschriebenen Oratorien schon durch Textmängel keine gleich reine Freude aufkommen lassen[3]). Den von ihm angeknüpften Faden spann J. David Heinichen[4]) weiter, seit Strungks Weggang der erste namhafte deutsche Musiker am sächsischen Hofe, wieder ein Weißenfelser (geb. 1683) und Thomaner, der eine Weile als Rechtsanwalt in seiner Geburtsstadt gewirkt, dann für die Leipziger Döbrichtsche Oper komponiert hatte und sich 1711 mit seiner vorzüglichen Generalbaßschule[5]) lange vor J. G. Walthers und Matthesons verwandten Schriften allgemeine Anerkennung und ein Reisestipendium nach Italien gewann. In Venedig hatte er mit zwei erhaltenen Opern Erfolg, ein römischer Aufenthalt sah ihn im Dienst des jungen Leopold v. Anhalt-Köthen, wieder in Venedig erregten seine anmutigen Solokantaten zur Theorbe oder mit konzertantem Klavier[6]) Aufmerksamkeit. 1717 wurde er Dresdener Hofkapellmeister (seine dortige Oper Flavio Crispo ist erhalten), kam aber mit Senesino in Streit, weshalb der König die Welschen entließ und für ein Jahrzehnt auf Opern verzichtete, während Heinichen sich auf die katholische Hofkirchenmusik zurückzog und bereits 1729 an der Schwindsucht starb.

[1]) Leichtentritt, Motette S. 266 ff.

[2]) Ein Band für die DTD. in Vorbereitung. Vergl. Kretzschmars Führer II S. 147 ff, über sein Orchesterrequiem dgl. S. 223, sein Magnificat S. 306. Ein vierstimmiges a capella-Kyrie in Riemanns Beispielsammlung Nr. 128.

[3]) Schering, Oratorium S. 202 ff.

[4]) G. Seibel, Heinichens Leben u. themat. Katalog (Diss. Leipzig 1913). R. Tanner, Heinichen als dramatischer Komponist (Diss. Leipzig 1916).

[5]) Kretzschmar (Petersjb. 1911) schätzt sie als ein höchst aufschlußreiches Denkmal der Affektenlehre; zugleich ist sie durch ihre fast frivole Abkehr vom Kontrapunkt schon früh als ein Hauptbollwerk des deutschen Neapolitanertums betrachtet worden. So sagt die Vorrede etwa: „Man kann in dem legalsten Stylo ecclesiastico mit einem einzigen legalen Themate von wenigen Tacten zwei, drei und mehr Bogen anfüllen, wer einmal die gewöhnlichen Schullectiones ex fundamento gelernet; allein im theatralischen stylo muß man dieses wohl vergehen lassen; es will überall Invention, Goût und brillant vorausstehen". J. A. Hiller (Lebensbeschreibungen I 128 ff) tröstet sich damit, Heinichen habe auf dem Totenbett diese Sünde wider den Geist abgeschworen und nach strenger Künstlichkeit zurückverlangt; aber das war wohl Legende.

[6]) So La dovè in grembo (Berlin Hs. 30 226), wo die Augelotti che lieti volate in ungewöhnlich virtuoser Cembalotechnik gemalt werden. — Ebenfalls ausgesetztes Cembalo in einer Opernarie v. Fux (nach 1723) bruchstückweis in DTÖ. XVII S. XXIV.

Lautet das Urteil über seine Oratorien (z. B. La pace di Kamberga) allgemein ungünstig[1]), so zeigen seine schon völlig im Fahrwasser Scarlattis, Lottis, Porporas schwimmenden Opern bei gelegentlich großzügigen Ansätzen auch nur mittlere Begabung[2]), am günstigsten schneidet er mit Instrumentalwerken ab[3]), die sein einstiges Ansehen und Scheibes Urteil: „Die Natur begleitete all seine Töne" noch am ehesten erklären. Neben und nach ihm wirkte erfolgreich ein böhmischer Schüler[4]) von Fux und Lotti, der frühere Kontrabassist Dismas Zelenka (1679—1745), der sich mit kunstvoller Kirchenmusik[5]), weniger bedeutenden Oratorien, aber frischen Orchesterwerken[6]) sympathisch ausnimmt. Seinem Amtsnachfolger seit 1748, Joh. Georg Schürer (1720—86), der an 600 kirchliche Partituren hinterlassen hat[7]), werden wir bei den Neuanfängen des deutschen Singspiels wiederbegegnen. Im Vordergrund des Dresdener Musiklebens aber stand der hochgebildete Konzertmeister Joh. Georg Pisendel (1687—1755)[8]), ein Kantorensohn aus dem fränkischen Karlsburg, der in der Ansbacher Opernwelt Torellis und Pistocchis aufgewachsen war, als Leipziger Student M. Hoffmann zeitweilig in Kirche, Oper und Collegium vertrat, 1712 aber neben Volumier Dresdener Kammergeiger wurde. Nach einer Pariser Studienfahrt wurde er Kammermusikdirektor des sächsischen Kronprinzen in Venedig, vervollkommnete sich violinistisch noch bei Vivaldi und Montanari und wurde alsbald Hasses rechte Hand[9]). Als Kompositionsschüler Heinichens

[1]) Schering, Oratorium S. 215; Kretzschmar, Führer II 2 S. 23.

[2]) Doch weist seine Instrumentation eigene Züge auf, z. B. sehr konzertante Waldhornpartien.

[3]) Drei im Klavierauszug neugedr. bei O. Schmid, Musik am sächsischen Hofe.

[4]) Böhmischen Einfluß erweist auch, daß in das 1708 gegründete kath. Kapellknabeninstitut zunächst nur zehn „böhmische" Sänger berufen wurden.

[5]) Der siebenstimmige Doppelkanon eines Qui tollis v. 1712, ein vierstimmiges Miserere, Lamentationen und Responsorien erweisen ihn trotz neapolitanischer Färbung als von Rochlitz noch mit Recht geschätzten Kontrapunktiker (in dessen Samml. vorzgl. Ges. St. III), Neudrucke von O. Schmid in „Musik am sächs. Hof" u. „Sammlung fürs Haus" (Langensalza, auch Bl. f. Haus- u. Kirchenmusik).

[6]) Mehrere Tanzsätze aus einem Capriccio (Orchestersuite) und das reiche Largo eines Orch.-Konzerts bei Schmid a. a. O. Siehe auch oben S. 235 Anm.

[7]) Noten-Beisp. bei W. Müller, Hasses Kirchenmusik S. 39 ff. Zur Biogr. R. Haas im Neuen Arch. f. sächs. Gesch. XXXVI (1915).

[8]) Vergl. J. A. Hillers Lebensbeschr. I 182 ff.

[9]) „Hasse schrieb keine Oper, wo er sich nicht vorher wegen Bezeichnung der Bogenstriche usw. mit dem Konzertmeister besprach ..." (Hiller 1784). „Hasse sagte, Pisendel treffe das Zeitmaß seiner Stücke richtiger als er selber" (Türk 1789).

übertraf er seinen Lehrer durch großzügige Kirchensonaten und Concerti grossi, höchst virtuose Soli für Violine ohne Baß[1]) und vortreffliche Violinkonzerte, deren schönstes (hg. in DTD. 29/30) einen Meister seines Fachs zeigt[2]); zumal das Adagio darf ersten Ranges heißen, wie Pisendel überhaupt als Adagiospieler und Geigenlehrer noch langehin in Deutschland als Vorbild gegolten hat und auch von Friedrich d. Gr. hoch geehrt worden ist. Dresdens musikalische Glanzzeit im 18. Jahrhundert setzt mit Hasses Amtsantritt ein, der einem Seb. Bach zur Reise von Leipzig herüber wichtig genug erschien.

Joh. Adolf Hasse[3]), wurde 1699 in Bergedorf bei Hamburg aus Altlübecker Organistengeblüt geboren, kam schon 19jährig durch U. Königs Empfehlung als Tenor auf die Hamburger Opernbühne und durch den gleichen Gönner 1721 nach Braunschweig, wo seine gemischtsprachige Oper Antioco (B. Feind) ihm den ersten Tonsetzererfolg brachte. Eine im nächsten Jahr angetretene Italienfahrt entschied über sein eigenes und das Schicksal weiter deutscher Musikgebiete; denn wenn auch die neapolitanische Schule weit besser als ihr ehedem von Bitter, Riehl usw. oberflächlich begründeter Ruf einer bloßen Klingklang- und Rouladenkunst ist[4]), so bleibt doch zu bedauern, daß die gewiß notwendige Stilerneuerung durch ihn so weit von den Wurzeln deutscher Kunstübung hat abirren und unserer Art soviel bedeutende Talente dauernd entfremden dürfen. In Neapel war Hasse kurz N. Porporas, dann zu dessen Ärger dauernd des greisen A. Scarlatti Schüler, gewann dort 1723 mit Il Tigrane die ersten welschen Lorbeern und schwang sich nach seines Meisters Tode mit weiteren Erfolgen rasch als il Sassone (der Sachse) schlechthin zum anerkannten Haupt der Neapler Schule

[1]) Eines neugedr. v. Br. Studeny (Diss. München 1911).

[2]) Hg. v. Schering. Auch f. d. Praxis v. R. Reitz. „In der Mischung von Formvollendung, Tiefe und italienischer Sinnlichkeit bildet es einen würdigen Vorgänger der Mozartschen Violinkonzerte, namentlich des bekannten in A-dur . . ." (Schering).

[3]) Biogr. in Mennickes Diss. S. 250 ff. (vorher in Sbd. IMG. V mit Ergänzung Seifferts ebenda VII), womit Niggli in Waldersees Sammlg. Nr. 21/22 weit überholt ist. Auch manches in Aberts Jommelli.

[4]) Kretzschmars Reinwaschungsversuch (Petersjb. 1901) beurteilt die damalige „Gesamtkunstwerk"-Betrachtung wohl zu günstig, die trotz hoher musikalischer Werte u. dramaturgischer Kultur in der Praxis doch auf Sinnenglanz und Sängerherrlichkeit hinauslaufen mußte. M. Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert (1904) betont auch einleuchtend, wie der Neapler Opernprunk das junge deutsche Drama um Jahrzehnte zurückgeworfen habe. Die neueste Ehrenrettung Metastasios unternimmt R. Rolland (Reise in die musikalische Vergangenheit 1922, S. 149—163).

auf. 1727 eröffnete seine Berufung an die Spitze des Conservatorio degli Incurabili seine ersten venezianischen Jahre, wo er Lottis Kirchen- und Theaterstil auf sich wirken ließ, den ihm unterstellten Frauenchor mit berühmt gewordenen a capella-Stücken versorgte[1]), zum Katholizismus übertrat und in der genialen Sängerin Faustina Bordoni[2]) 1730 die Lebensgefährtin gewann. Schon im gleichen Jahr trug er neben dem braunschweigischen den sächsischen Hofkapellmeistertitel, im Jahr darauf traten er und Faustina mit Hasses Cleofide (Metastasios Alessandro nelle Indie) ihre Dresdener Stellungen an. Von hier aus erfolgten zahlreiche Reisen, bald um Hasses zahllose Vertonungen Metastasioscher Libretti an den italienischen Brennpunkten aufzuführen, bald um in Wien die junge Maria Theresia zu unterrichten und seine Oratorien zu leiten, bald um in London die Konkurrenzoper gegen Händel zu dirigieren. Bedeutsam wurde, daß Friedrich d. Gr. sich 1742 in Dresden an Hasses Opern und Faustinas Gesang entzückte, so daß Hasse seitdem auch den Berliner Spielplan beherrschte. Bezeichnend genug zwang der Sieger von Kesselsdorf noch am Abend dieser Schlacht das sächsische Hoftheater, ihm Hasses Arminio vorzuführen, in dem er sich selbst gespiegelt sah, und trieb in den nächsten Tagen mit dem Ehepaar Hasse und den Dresdener Kammervirtuosen trotz allem Waffengeklirr Hausmusik, bis sie, zu wesentlicher Gemütserleichterung in solchem Pflichtenzwiespalt, Urlaub erlangten. 1753 wurde Hasse mit großer Auszeichnung in Sanssouci empfangen, und es war eine seltene Ehrung, daß der Große König sich 1768 trotz seiner bekannten Abneigung gegen geistliche Musik Hasses Conversione dreimal in einer Woche anhörte.

Neues künstlerisches Leben entwickelte sich in Dresden seit 1747 durch die geistreiche Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis (1724—80, mit Akademikernamen Ermelinda Talea, pastorella Arcada) aus München,

---

[1]) Vgl. Kathi Meyer, Der chorische Gesang der Frauen (I 1917). S. 57 f.

[2]) 1700 in Venedig geboren, Schülerin Gasparinis und B. Marcellos, dessen Bruder ihr erster Schützer und wohl auch Liebhaber war, debutierte 16jährig glänzend, wurde sogleich Kammersängerin des vorerwähnten sächs. Kronprinzen, dem sie noch als König angehört haben soll (Hiller bezog dies später vielbenutzte Romanmotiv von dem ehemaligen Kreuzschüler Doles), sang mit unerhörtem Erfolg in Italien, München (Torri), Wien (Caldara, Fux) und London (Händel). Hier gipfelte ihr anstößiges Leben in einer Prügelei mit der Cuzzoni in Bononcinis Astyanac (1727), dann kehrte sie über Frankreich heim und soll Hasse zunächst vor allem deshalb geheiratet haben, um jener verhaßten Nebenbuhlerin den erfolgsichernden Hauskomponisten zu entreißen. Übrigens aber verkehrte sie später freundschaftlich und durchaus respektabel in Seb. Bachs Hause.

die stattlich dichtete und Opern komponierte. Beengte ihr nach Dresden berufener Lehrer N. Porpora seinen einstigen Schüler Hasse eine zeitlang ebenso, wie die junge Regina Mingotti der alternden Faustina vorübergehend gefährlich wurde, so stand Hasse als Verfasser des Attilio Regolo seit 1750 wieder höher denn je zuvor in fürstlicher Gunst und machte im gleichen Jahr auch bei den Parisern nachhaltigen Eindruck. Der Beginn des siebenjährigen Krieges unterbrach sein bis dahin rastloses Schaffen für die Dresdener Oper — während der sächsische Hof das Ausgrollen des Unwetters befremdlich vergnügt in Warschau abwartete, ging Hasse nach Neapel. Leider fiel sein Dresdener Haus mit den Druckvorlagen zur Gesamtausgabe seiner Werke 1760 preußischer Granaten zum Opfer — aber Hasses Opern haben trotzdem weitergeblüht, so kurze Lebensfähigkeit ihnen freilich nur noch gegönnt war. Während der Kriegsjahre deckte Hasse steigend den Wiener Hofbedarf (mit Gluck war er auch Musiklehrer der jungen Marie Antoinette), und als 1763 eben nach der Heimkehr der Wettiner der neue König August III. das Ehepaar wegen völliger Zerrüttung des Staatshaushalts ohne Pension entlassen mußte, sah Hasse sich am Kaiserhof mit hohen Ehren aufgenommen, wo man seine Töchter als Kammersängerinnen schätzte und der Greis sich an der Metastasischen Abendsonne noch etwas mitwärmen konnte. Neidlos und herzlich half er mit Empfehlungsbriefen [1]) dem Knaben Mozart die Wege nach Italien ebnen und ließ in seiner Freundschaft auch nicht nach, als 1771 in Mailand sein unter Gichtschmerzen diktierter Ruggiero vor der Sensation von Mozarts Ascanio verblaßte. Seit 1773 lebte er, dessen Sonnensehnsucht ihn ganz zum Italiener gemacht hatte, still in Venedig, 81 jährig starb Faustina, 1783 folgte er ihr — nahe bei R. Wagners nachmaligem Sterbehaus — ins Grab, das F. S. Kandler 1820 mit einer Gedenkplatte schmückte [2]); die letzten Arbeiten dessen, der einst fast europäische Macht besessen, mußte der vortreffliche Jommelli schon gegen Krittler verteidigen — Hasse hatte seinen Ruhm längst überlebt.

Den Mittelpunkt von Hasses Schaffen bilden rund 80 erhaltene Opern [3]), denen vor allem das Verdienst gebührt, durch Sorgfalt der

---

[1]) Veröffentlicht v. Kretzschmar Zs. JMG III 263 ff.

[2]) Heute besitzt auch Bergedorf eine kleine Hassegesellschaft.

[3]) Bis R. Gerbers Leipziger Diss. über sie erscheint, müssen die Bemerkungen bei Kretzschmar (Petersjb. 1901, auch Ges. Aufsätze, und Gesch. d. Oper S. 185 ff.) sowie Abert, Mozart I 232 f. und dessen Jommelli genügen, vgl. auch Sonneck in Sbde. JMG. XIV (Die drei Fassungen des Hasseschen Artaserse) und B. Zellers Diss. Halle 1912 (Das

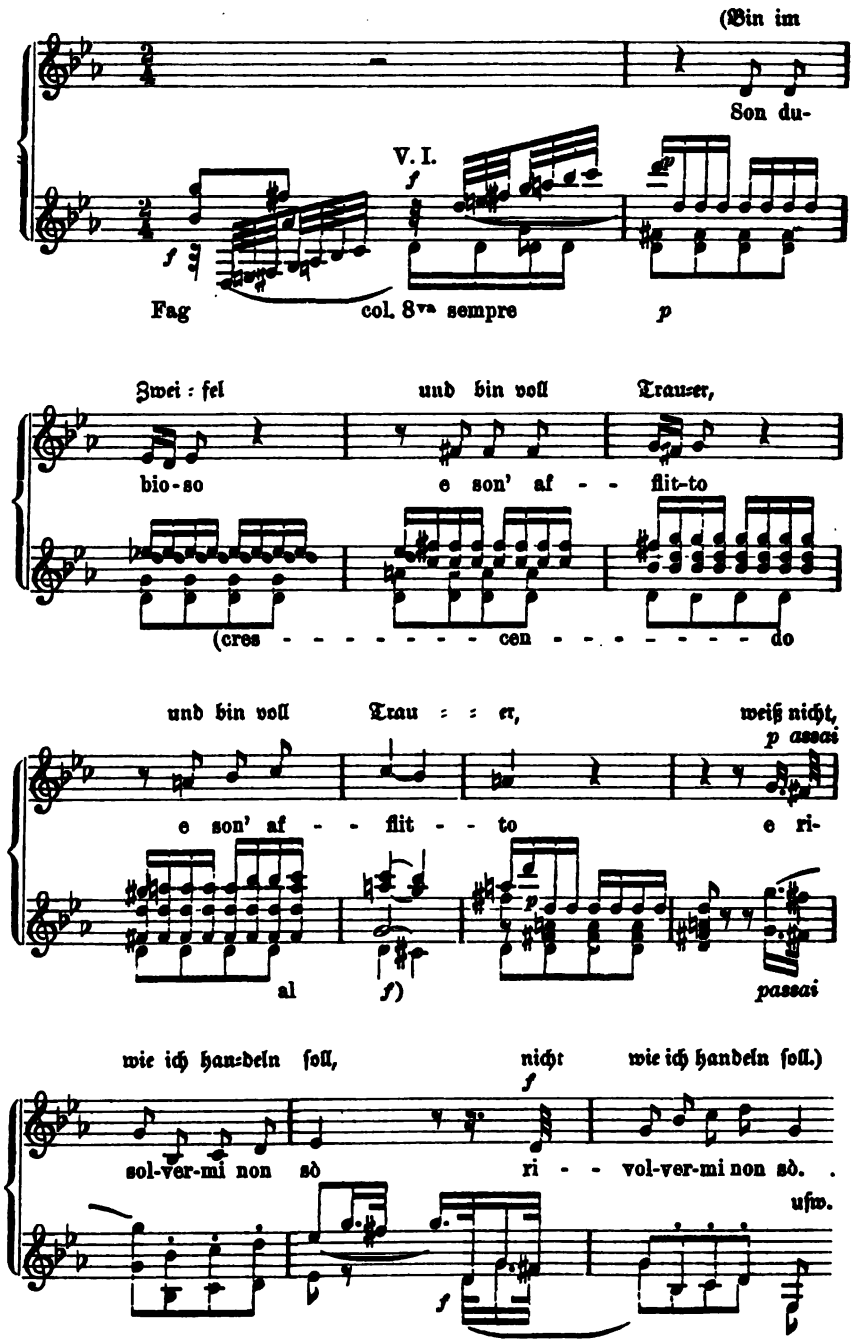
Arbeit und dramatische Ausschöpfung zumal des Accompagnato die Nachfolger (Perez, Terradeglias, Majo, Traëtta, Jommelli, auch noch den vorreformatorischen Gluck) wieder zur Güte Scarlattischer Arbeit und darüber hinaus zu dramatischer Wahrheit geführt zu haben. Hasse besaß echte Leidenschaft, war ein großer Seelenmaler, der zumal allmähliche Gefühlsübergänge meisterlich zu gestalten verstand — so den zornig beginnenden, gerührt schließenden Abschied Segests im Arminio, wie dies Werk überhaupt „im volleren, zwanglosen Ausdruck des Schmerzes, in den tieferen Beiklängen der Zärtlichkeit deutsches Empfinden deutlicher bemerken läßt" (Kretzschmar). Als ähnlicher Höhepunkt schlägt sein Solimano (1753), wo er orientalische Tyrannenwildheit unvergeßlich gestaltet und durch zwei bis drei Orchester die Märchenpracht des Morgenlandes zu malen versucht, die Brücke von den Kara-Mustapha-Singspielen um 1683 zu den Türkenopern von Gluck, Neefe, Mozart. Gewiß enttäuscht auch hier gelegentlich (z. B. in der ersten Arie des Rusteno) eine schmissige Primitivität; immerhin hat Hasses virtuoses Pathos vorerst noch — obwohl auch er Intermezzi schrieb — die allzureich aufwuchernden Buffospäße der neuen komischen Opern heilsam in Schranken gehalten.

An zweiter Stelle stehen seine zunächst lateinischen, dann italienischen Oratorien[1]), unter letzteren besonders berühmt und vortrefflich „Die Pilgrime am Grab des Erlösers" (St. Pallavicino) mit der großartigen Vision der Kreuzigung und dem einst hochgefeierten Pilgermarsch, den noch 50 Jahre später Naumann nicht von neuem zu vertonen sich getraute; dann die ähnlich geschätzte Sant' Elena al Calvario (1746 nach Metastasio, 1772 wesentlich erneuert) mit einer Fülle edler, auch instrumentaler Sätze von gesättigtem Ausdruck und szenischer Bedeutsamkeit, endlich die Conversione di San Agostino (Text der Kurfürstin Maria Antonia, deutsch von Gottsched[2])). Schmeckt das Werk als Ganzes heut allzu nach Bußlehre, so packen doch noch viele Arien musikalisch durch dramatisches Leben und echt religiöses Feuer, wie etwa der erste Monolog des Titelhelden mit der farbigen Stelle:

Accompagnato in Hasses Opern). Kretzschmars hohes Lob schränkt Sonneck vielfach ein, besonders sieht er in Hasses Arie nicht Krönung und Drehpunkt der Szene wie bei Händel, sondern bloß konzerthaftes Einschiebsel und bemängelt den oft verwaschenen Schematismus seiner Seccodeklamation.

[1]) L. Kamienski, Die Oratorien J. A. Hasses (Diss. Berlin 1910). Schering, Oratorium S. 217 ff. u. 233 ff.

[2]) Vollständiger Neudr. als DTD. 20 (Schering); mehrere Arien aus seinen andern Oratorien bei O. Schmid, Musik am sächs. Hofe, Heft 7/8.


(Bin im
Son du-
V. I.
f
Fag
col. 8va sempre
p
Zwei : fel
und bin voll
Trau=er,
bio-so
e son' af - - flit-to
(cres - - - - - - - - cen - - - - - - - - do
und bin voll
Trau : : er,
weiß nicht,
p assai
e son' af - - flit - - to
e ri-
al
f)
passai
wie ich han=deln soll,
nicht
wie ich handeln soll.)
f
sol-ver-mi non sò
ri - - vol-ver-mi non sò.
usw.
f

Die Kernszene dieser Rappresentazione sacra, wo eine Stimme aus den Wolken dem Bußfertigen befiehlt „Nimm und lies!“ darf selbst neben dem Menetekel in Händels „Belsazar“ mit Ehren bestehen. Ähnlich wie in der Oper hat Hasse auch im Oratorium die Aufgabe erfüllt, den im Ganzen zu theatralischen, im einzelnen zu flachen Stil der nachscarlattischen Kleinmeister auf Vornehmheit und Plastik zurückzuführen, außerdem gegenüber der noch ziemlich instrumentalen Stimmbehandlung des Bachzeitalters eine neue „Vokalität“ in zartester Dreistimmigkeit und durch möglichsten Ausschluß der Begleitung von motivischer Mitarbeit die „letzte Entkleidung der Melodie“ zu bewirken. Sind Chöre bei ihm auch selten, so verleugnet er in ihrer sorgsamen Kontrapunktierung doch nicht seine Kantorenherkunft — leider folgten ihm die Epigonen hierin nicht, so daß Friedrich d. Gr. sie mit Recht „musikalische Hunnen und Gepiden“ schalt[1]).

Hasses Kirchenwerke[2]) (u. a. 20 italienische „Motetten“, d. h. Solokantaten f. Frauenstimme mit Rezitativen und Dacapoarien als Gradualeinlagen, während seine zehn Messen Opernformen taktvoll vermeiden, drei Requiems usw.) haben daneben einen etwas schweren Stand; immerhin darf er für sein hier verwendetes, z. T. auch durch die Akustik des Dresdener Raums bedingtes Alfresco in Tiepolos Manier gleich Haydn und Mozart den Schutz des Worts beanspruchen, daß „Gott in vielerlei Zungen redet“, und gerade diese Stücke, etwa die zur Einweihung der Dresdener Hofkirche geschriebene d-moll-Messe, das Tedeum[3]), das Salve regina, haben Hasse allein noch tief ins 19. Jahrhundert hinein lebendig erhalten. In den meist überraschend stark instrumentierten Orchestermessen, die nach ihrem häufigen Vorkommen auf österreichischen Stiftsbüchereien wohl überwiegend für Wien bestimmt waren, bildet gewöhnlich (wie bezeichnenderweise auch bei seinen Vorbildern Durante, Lotti, Leo usw.) das mystisch betränte Crucifixus den Höhepunkt, unter den Psalmen ist das Miserere in empfindsamer Auffassung ihr aller Liebling.

Von Hasses Instrumentalwerken zeigt ein kennenswertes Flötenkonzert (DTD. 29/30) wieder seine meisterliche Durchsichtigkeit der Solobegleitung[4]), aber ebenso geringe Tiefe wie die meisten seiner Konzert-

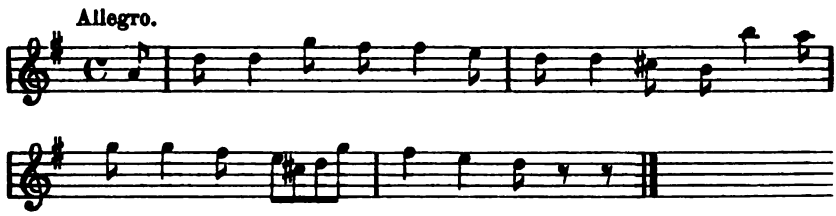
[1]) Kamiènski S. 83.

[2]) W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist (Diss. Leipzig 1910).

[3]) Neudruck bei Peters; zwei schöne Einzelsätze aus einer G-dur Messe bei O. Schmid a. a. O.

[4]) Diese „Leere“ seines Orchestersatzes hat nur Homilius als alter Schüler J. S. Bach getadelt, Jommelli und der Ähnliches erstrebende Ph. Em. Bach priesen sie als Zeichen eines klaren Geists voll südlichen Formensinnes.

und Opernsinfonien[1]), die untereinander keinen Formunterschied aufweisen, wozu noch reizvolle Balletteinlagen kommen. Allerdings verlangten die damaligen Aesthetiker der Sinfonie nur eine „volltönige, glänzende und feurige" Schreibart, und Hasse bietet entsprechend zwar rauschenden Schwung, läßt aber zumal in den stets noch reprisenlosen Kopfallegros Plastik der Gedanken vermissen. Typisch sind anstelle eines zweiten Themas jene schon auf Beethovens Sinfonik hinweisenden Synkopenstellen, unter denen z. B. folgendes Bruchstück aus Attalo (1728[2])) geradeswegs an eine Durchführung der „Leonore Nr. 3" gemahnt:



Hasses langsame Mittelsätze sind wohl schon stellenweis „intim", aber er war als Sinfoniker überhaupt, wie Riehl richtig sagt, noch zu objektiv, um je sentimental oder humoristisch werden zu können.

Hasse führt uns zwanglos zu seinem einflußreichsten Verehrer, Friedrich dem Großen[3]), dessen auch von Kennern hochgeschätztem Flötenblasen das ganze „fritzische" Deutschland einst gelauscht hat, nachdem er seinen Lehrer Quantz[4]) und die Rheinsberger Kapellisten vor dem

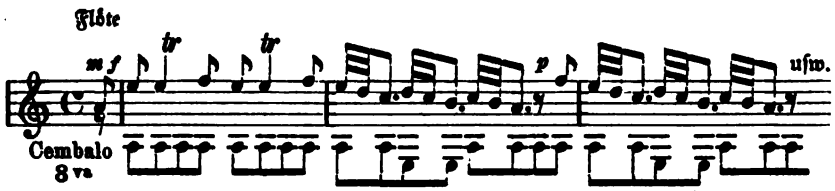
[1]) Vergl. Mennickes reichhaltige Leipziger Diss. v. 1906 „Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker". Zehn Orchesterstücke gab G. Göhler 1904, allerdings z. T. stark uminstrumentiert, heraus, mehrere Instrumentalsätze aus Opern O. Schmid (Heft 6), darunter besonders wertvoll der Instrumentalschluß (Grave — Largo — Allegro) des 2. Aufzugs v. „Pyramus u. Thisbe". Eine französische Ouvertüre zur Iris (1762) im Klavierauszug bei Riemann, MG. in Beisp. Nr. 149.

[2]) Mennicke S. 151.

[3]) Vergl. u. a. Thouret, Friedr. II als Musiker; Ph. Spittas Monumentalausg. v. 25 Flötensonaten u. 4 -konzerten, deren ziemlich höfische Einleitung gleichwohl Wilhelms II. Beifall nicht finden konnte; die wohl objektivste Darstellung, der nachstehend gefolgt wird, bei Mennicke S. 470 ff. Vergl. auch oben S. 233.

[4]) Joh. Joachim Qu., aus dem Hannöverschen, war ein Schmiedssohn, erwuchs als Stadtpfeifergesell und kam nach Tonsatzstudien unter Fux und Zelenka 1718 als Oboer in die Dresdener Kapelle, wo er erst nach Unterricht bei Buffardin zur Flöte überging. 1724 wurde ihm eine Fortbildungsreise nach Rom und Neapel (Scarlatti) bewilligt, auch in Paris (Rameau) und London (Händel) hielt er sich auf, seit 1728 unterrichtete er, immer nur als vorübergehender Gast, den preußischen Kronprinzen, der ihn 1740 nach s. Thronbesteigung unter glänzenden Bedingungen nach Berlin berief. Für ihn schrieb Quantz Hunderte von guten Flötensonaten und -konzerten (je eins neu

amusischen Vater oft ängstlich hatte verbergen müssen. Als Tonsetzer war er einer der ernstlichsten Amateure seiner Zeit, ein genauer Gefolgsmann Quantzens und Grauns, als der er allerdings nur für seinen Hausbedarf komponieren wollte[1]). In seinen über 100 Flötensonaten, die fast sämtlich die eigentümliche Satzfolge „Langsam — schnell — sehr schnell" aufweisen, sind die Adagios am gehaltvollsten, sie überraschen durch eine elegische Empfindsamkeit, die man beim Helden von Roßbach und Leuthen am wenigsten suchen würde; so etwa in der 17. Sonate (Andante sostenuto):



Eine genauere Datierung der Arbeiten ist nur ausnahmsweise möglich (einmal z. B. spiegelt sich der Besuch J. S. Bachs), doch scheint die Produktion mit Ausbruch des siebenjährigen Krieges im wesentlichen erloschen zu sein. Weit größeren Einfluß nach außen übten des Königs Theaterinteressen, die ihn gleich nach der Thronbesteigung in Berlin eine ausgezeichnete Oper einrichten und C. v. Knobelsdorffs schönen, noch heut in den Außenmauern erhaltenen Bau Unter den Linden aufführen ließen. Leider war sein Geschmack als der eines echten Dilettanten einseitig und rechthaberisch[2]) und hemmte je länger je mehr eine

hg. v. Thouret, Musik am preuß. Hofe, (Br. & H.), doch ruht seine Hauptbedeutung auf dem ausgezeichneten „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen" (seit 1752 mehrfach, Neudr. v. Schering 1906), die weit über den Rahmen einer bloßen Flötenschule hinaus über die gesamte Musikpraxis der Zeit erschöpfende Auskunft gibt.

[1]) Bei seinen Abendmusiken war er ein rechter Tyrann: einzig Quantz durfte Kritik und Beifall äußern, der weit bedeutendere Akkompagnist Ph. Em. Bach rächte sich für den Maulkorbzwang, indem er kgl. Quintenparallelen recht grimmig auf dem Cembalo hervorhob, und war froh, als der Ausbruch des siebenjährigen Krieges ihm einen hinlänglichen Vorwand bot, um nach Hamburg zu gehen.

[2]) Eine Opera buffa richtete er 1753 nur widerstrebend für hohe Gäste ein, schnitt sie aber absichtlich, und warnte den jungen Reichardt „für die neuen Italiäner — so'n Kerl schreibt ihm wie'ne Sau" (Mus. Monatsschr. 1792 S. 70). Graun und Agricola mußten zu mancher Oper eine zweite Ariengarnitur schreiben, weil der König die erste heruntergeputzt hatte. Als Reichardt die vorübergehend an Fasch jun. übertragene Kapellmeisterstelle durch eine Schmeichelei zu erlangen trachtete, erhielt er eine der saftigsten „Marginalsentenzen" des Alten Fritz und mußte sich 1780 von ihm wegen einer in Hasses Didone eingelegten „infamen Arie" vor dem ganzen Orchester lächerlich

zeitgemäße Weiterentwicklung, so daß Burney 1774 berichtete, in Berlin schwöre man kraft kgl. Dekrets trotz Vinci, Pergolesi, Feo, Leo, Händel auf Quantz und Graun mehr als auf Luther und Calvin, und Reichardt gab drei Jahre später die Geschmacksverknöcherung der preußischen Hauptstadt offen zu, die durch den Theoretikerhochmut der Kirnberger, Marpurg, Agricola, Nichelmann doppelt ungefällig wirkte. Nichts ist bezeichnender als die reichlich herrische Art, wie die Briefe der Prinzessin Amalia (Schwester Friedrichs) einen J. P. A. Schultz und Gluck in ihren besten Werken herunterkanzelten. Der König beteiligte sich tonsetzerisch an Pasticcios mit Hasse, Maria Antonia v. Sachsen, G. Benda; zu einer (trotz Spitta nachgewiesenen) Serenata Il ré pastore, in der 1747 die berühmte Tänzerin Astrua debutierte, schrieb er die Ouvertüre, und so manche Aria di Federico wanderte nach Braunschweig oder zur Schwester Wilhelmine nach Baireuth, die ebenfalls für die Oper dichtete und komponierte und den Berliner Betrieb im Kleineren nachahmte[1]). Am wichtigsten wurde Friedrich als Librettist und hat als solcher manches in der Richtung auf Gluck zu gefördert: er überarbeitete zahlreiche Stoffe seines Lieblings Voltaire und älterer Franzosen in deren Sprache, die Tagliazucchi ins Italienische, Grugnanelli nachher in Deutsche übertrug. Da er aber aufklärerisch in der Oper vor allem ein Mittel „zur Verbesserung der Sitten" sah, trat das Drama und damit das Rezitativ unverhältnismäßig in den Vordergrund[2]), und er versuchte, gegenüber der Dacapo-Arie die zweiteiligen Cavatinen („pour ne point être répétés") durchzusetzen. So wurde vor allem sein „Montezuma" (1755), der nur wenige Züge der Azire von Voltaire entnahm, übrigens aber frisch in die neueren Geschichtsquellen griff, durch den Stoff[3]) und vor allem die bissig anti-christliche, den unbedingt tragischen Ausgang wählende Behandlung zur entschiedensten Absage an die überwiegend optimistische Barockoper. Das hätte in der Hand des

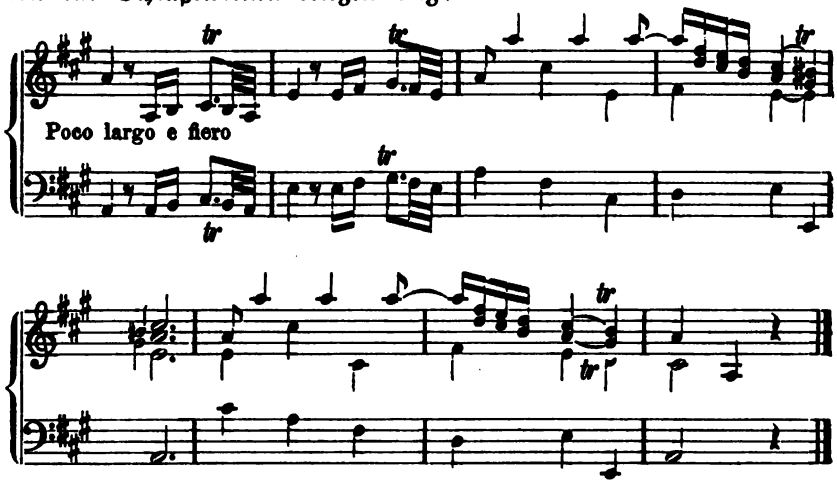
machen lassen. Doch war Friedrich seinen Operisten ein guter Hausvater, denen er oft die Schulden bezahlte. Wenn auch jähzornige Willkürakte wie im berüchtigten Fall Mara Ausnahmen blieben, so bekannte er doch am Schluß seines Lebens in begreiflicher Erbitterung: „Die Opern Leute Seindt Solche Canaillenbagage, das ich sie Thausendmal müde bin" (Mennicke S 488 Anm.)

[1]) Schiedermair, Baireuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus.

[2]) Lessing, der mit Marpurg und Agricola befreundet war, verspottete die friederizianischen Opernbücher mit einer nachgelassenen Satire Tarantula, die er aus „Teliow an der Tyber 1749" datierte.

[3]) Schon 1733 von Vivaldi in Venedig und danach bis zu Spontinis „Cortez" noch mehrfach behandelt.

alten Teleman oder Glucks etwas Rechtes werden können — aber der französische Dichter auf dem Thron hatte einen italienischen Musikgeschmack und übertrug die Vertonung seinem Hofkapellmeister Karl Heinrich Graun[1]), der viele Dialoge zu leichtem Parlando verflachte und die Arien in neapolitanische Empfindsamkeit tauchte. Immerhin erhebt sich z. B. der schöne Zorngesang der Eupaforice „Barbaro!", der gleich vielen Graunschen Arien mit dem Rhythmus ♪♪. ♪♪. der Zeitmode des „lombardischen Geschmacks" huldigt, über bloße Routine, und die Hauptarie des Cortez im 2. Aufzug zeigt durch den bis zu Neefes Oden beliebten übermäßigen Dominantakkord, die überlangen Seufzervorhalte und die heroischen Triller[2]) ein speziell friederizianisches Gesicht, wie das Schlußritornell belegen mag:



Der große Akkompagnatomonolog Montezumas zu Beginn des Schlußakts hat für uns neben dem tonkünstlerischen auch biographischen Reiz: hier belauschen wir gewissermaßen den Geschlagenen von Hochkirch, der nachts auf einer Trommel über den raschen Wandel des Fürstenglücks sinniert.

Karl Heinrich Graun[3]) wurde als der jüngste von drei musikalischen Brüdern[4]) 1701 zu Wahrenbrück (Prov. Sachsen)

[1]) Neudruck in DTD. 15 (Mayer-Reinach).

[2]) Ein aus dem nachstehenden Anfang gebildeter Marsch wird noch heut gern von Militärkapellen als angebliche Komposition Friedrichs II. gespielt. Ob ihm der berühmte Hohenfriedberger Marsch wirklich zugeschrieben werden darf, steht dahin, ist aber nach einer nahverwandten, eigenhändigen Skizze (Spittas Einl.) immerhin möglich.

[3]) Vergl. Mayer-Reinach, Graun als Opernkomponist (Sbd. IMG. I).

[4]) Der Älteste, Aug. Friedr. (1698—1765) war seit 1729 ein sehr tüchtiger Kantor zu Merseburg, auch Geigenlehrer Friedemann Bachs.

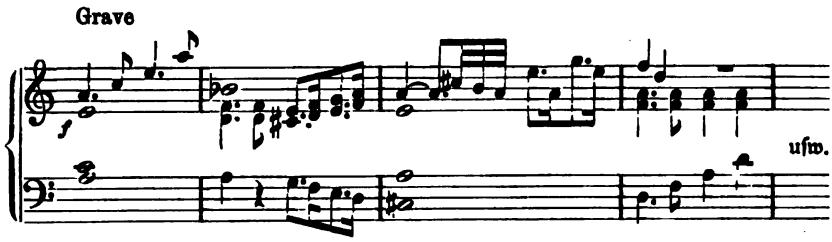
geboren, wuchs als Dresdener Crucianer und Ratssopranist im Kreise Lotti — Heinichen — Pisendel auf; es wurde ihm besonders zur Kompositionsschule, daß er und der später mit Seb. Bach befreundete Nordhäuser Organist Schröter zu Lottis Opernskizzen die Mittelstimmen nachzutragen hatten. Viele von ihm damals für den Kreuzchor geschriebene Motetten und Kantaten hat nachmals J. A. Hiller veröffentlicht. 1725 wurde er Hasses Nachfolger als Braunschweiger Bühnentenor, griff auch mit sechs Partituren (fünf erhaltene schwanken stilistisch zwischen den Richtungen Schürmann-Händel und Caldara-Lotti) in die verklingende frühdeutsche Musikdramatik ein und rückte bald zum Vizekapellmeister auf. Seine bereits italienische Hochzeitsoper für Friedrich d. Gr. (1733) trug ihm die Ernennung zum Tonsatzlehrer und Hauskomponisten des „Philosophen von Rheinsberg" ein. In diesen stillen Jahren, wo er vor allem in eigenen Kammerkantaten als Adagiosänger glänzte, muß seine Bekehrung zum reinen Neapolitanertum erfolgt sein. Nach einer Italienfahrt, auf der er vor allem Sänger aus Bernacchis Bologneser Schule gewinnen sollte[1]), durfte er 1742 mit seiner Oper „Caesar und Cleopatra" das Berliner Opernhaus eröffnen und hat dessen Spielplan derart fast ausschließlich versorgen müssen (bis zum Kriegsausbruch 1756 siebenundzwanzig Bühnenwerke!), daß diese Überproduktion ihn vor der Zeit verbrauchte. Die Cavatinenform hatte ihn schon seit den Braunschweiger Jahren steigend beschäftigt. Zwar waren seine Ballettseinlagen (stets am Aktschluß) wertvoll[2]), doch würde man, zumal bei seinen ermüdend gleichartigen und lärmenden Sinfonien, die auf des Königs Wunsch später stets die italienische Form hatten, nie auf eine mehr denn durchschnittliche Begabung raten, die er doch

[1]) Bezeichnend für die Stimmung der preußischen Patrioten heißt es in den „Beitr. z. krit. Historie d. dt. Sprache" v. 1741 (Mennicke S. 458): „Der Herr Capellmeister Graun ist sehr leer aus Welschland zurückgekommen und hat außer ein paar jungen Kindern, die nur gute Stimmen haben und noch erst was lernen müssen, fast niemanden mitgebracht. Er hat an seine guten Freunde geschrieben, daß er in den besten Kapellen zu Venedig, Florenz und Rom sein Elend gehöret, indem er befunden, daß die besten, die man da hätte, kaum mit den Schlechtesten in der Berlinischen Capelle zu vergleichen gewesen. Wann wird man doch einmal die blinde Hochachtung gegen die Ausländer fahren lassen und von seinem eigenen Vaterlande billig urteilen! Unsere Herren Capellmeister sind zu bequem, sich erst Leute zu ziehen, sie sollen gleich den Pilzen in einer Nacht wachsen und gleich fix und fertig seyn. Darum müssen unsere Fürsten so unsägliche Summen aus dem Lande schicken und das armselige Welschland bereichern."

[2]) Z. B. eine Pygmalionszene aus 15 Suitensätzen für die Tänzerin Barberina im 1. Akt des Adriano in Siria (1745).

nach Ausweis seiner vorzüglichen Lieder bei Gräfe[1]) und einiger Accompagnati besessen hat. Übrigens war Graun trotz des ihm vielleicht hauptsächlich durch den König aufgezwungenen Italienertums durchaus vaterländisch gesinnt: schon während des ersten schlesischen Krieges schrieb er in Venedig eine Battaglia del Rè di Prussia für Klavier[2]) (mit reichlichem Gebrauch überschlagender Hände), eine Scena et Aria di Bravoura über die Schlacht bei Zorndorf, ein Te deum auf die Schlacht bei Prag; seinen frühen Tod 1759 soll der Schreck über die falsche Nachricht einer preußischen Niederlage verursacht haben. Friedrich hielt ihm übers Grab die Treue, indem er Grauns Opern immer wieder aufführen ließ; als sein bestes Werk galt die Ifigenia von 1748, noch in des Königs letztem Lebensjahr sah Berlin seinen längst überständigen Orfeo.

Weit bedeutender als Instrumentalkomponist war der „Konzertmeister" Joh. Gottlieb Graun (1700—71), ein Schüler Pisendels und Tartinis, der nach Anstellungen in Merseburg, Arolsen und Ruppin das Berliner Opernorchester seit dessen Gründung anführte. In seinen vorzüglichen Violinkonzerten, Triosonaten[3]), Ouvertüren und über 100 von der Prinzessin Anna Amalia gesammelten Sinfonien[4]) erweist er sich als energischer, abwechslungsreicher Themengestalter, dessen Durchführungen bereits Motivzerbrechungen wagen, wenn auch seine langsamen Sätze nur erst ausnahmsweise zur Empfindsamkeit vordringen. Wie er zuletzt mit dem Zeitgeist fortgeschritten ist, beweist eine dreisätzige Sinfonie von 1768[5]), deren Kopfsatz eine französische Ouvertüre ist. Für seine kraftvolle Rhythmik und Harmonik zeuge der Beginn einer A-moll-Orchestersuite (Mennicke S. 113 ff.):



[1]) Siehe Bach 4, Kapitel 2.
[2]) Mayer-Reinach in Sbd. IMG. IV, Enscheds ebenda.
[3]) Drei in Riemanns Collegium musicum.
[4]) Mennicke S. 447 ff.
[5]) Ganz abgedr. bei Mennicke S. 127 ff.

Als letzte wichtige Persönlichkeit in Friedrichs musikalischem Hofstaat sei der Deutschböhme Franz Benda genannt (1709—86), der älteste von vier vortrefflichen Brüdern, der ähnlich wie Quantz sich vom Mitglied einer reisenden Musikantenbande über Prager und Dresdener Singknabenjahre größtenteils auf eigene Faust zu einem der berühmtesten Geiger nnd Violinkomponisten seines Jahrhunderts emporgearbeitet hat. Seine reizvolle Biographie in J. A. Hillers Lebensbeschreibungen zählt viele namhafte Virtuosen aus seiner Schule auf, unter seinen Werken stehen die Sonaten, Trios und Konzerte an erster Stelle, während er sinfonisch nur als Gefolgsmann beider Grauns zu werten ist[1]). Wie hoch im Kurs einst seine Capricen für Violine allein standen, lehrt die Selbstbiographie seines Schwiegersohnes Reichardt.

Süddeutschland besaß zu gleicher Zeit mehrere bedeutende Klaviermeister, so in Nürnberg Hieronymus Pachelbel (1686—1764), der von seinem großen Vater die Sebaldusorgel übernommen hatte und hier gewaltige, von D. Scarlattis rauschender Spielweise beeinflußte Praeludien und Fugen schrieb[2]). Mehrere tüchtige Carmeliter und Praemonstratenser in würtembergischen und bairischen Klöstern überragt der Reichenauer F. A. Maichelbeck (1702—50)[3]) am Freiburger Münster mit ausgezeichneten Suiten und Sonaten. In München herrschte erfreulicher Hochstand in Opern- und Kammermusik: Pietro Torri[4]), der zuvor in Baireuth die Oper geleitet hatte, in Brüssel aber Steffanis Schüler geworden war, beschäftigte in einer Reihe prunkvoller Bühnenwerke von 1713 bis zu seinem Tode (München 1737) die großen europäischen Gesangssterne und erwies sich neben dem jüngeren Bernabei als einer der besten Vertreter des dramatischen Händelstils und der Scarlattischule, die er ins Anmutige abwandelte[5]), auch nach französischem Muster um wertvolle Chöre bereicherte. Die Münchener Hofkapelle aber zierte seit 1704 der hochbedeutende Evaristo Felice dall'Abaco[6]) (1675 aus edlem Geschlecht zu Verona geboren), ein Schüler Torellis und Vitalis, der als Solovioloncellist dem Kurfürsten

[1]) Über seinen Bruder Georg Benda, Ph. Em. Bach sowie das Berliner Lied siehe Buch 4.

[2]) Neudruck in DTB. II 1.

[3]) Weitzmann-Seiffert S. 231 ff.

[4]) Auswahl seiner Werke und Biogr. v. H. Junker als DTB. XIX/XX.

[5]) Siehe besonders die schön fließende ⅞ a-moll-Arie des Trasimede aus „Merope" (1719, Text a. Ap. Zeno) a. a. O. S. 33 ff.

[6]) Biogr. und Neudr. s. Werke v. Sandberger in DTB. I und IX 1.

Max Emanuel auf allen Irrwegen des bairischen Erbfolgekrieges[1]) durch Flandern folgte und ihm 1714 bis zu seinem 1742 erfolgten Tode als Münchener Hofkonzertmeister diente. Dall'Abacos Werke[2]) zeigen in herrlicher Reinheit jenen an bunten Marmor mit Goldschmuck gemahnenden Prunkstil hochbarocker Kirchenwürde, der wohl erstmals auf deutschem Boden in J. K. Kerlls Sonate für zwei Geigen, Gambe und Bc. (DTB. II, S. 159 ff.) angeklungen war — zumal seine an Cavalli gemahnenden langsamen Eröffnungssätze mit ihren herb-feierlichen Nonenvorhalten und großartigen Septimensequenzen erheben dall'Abaco an Weihe und Priesterlichkeit zu einem der größten Zeitgenossen Bachs, während er an Adlichkeit der Allegrogedanken und Gediegenheit der Fugenarbeit mit Corelli wetteifert. Seine Wiederentdeckung seit 1900 (DTB. und Riemanns prakt. Ausgaben) bedeutet eine der erfreulichsten Literatur-Bereicherungen unserer modernen Collegia musica.

Der Kaiserstadt Wien gab Schmeltzers vermutlicher Schüler Joh. Jos. Fux[3]) (1660—1741) das musikalische Gepräge: ähnlich wie Steffani hat er den Kontrapunkt wieder in den Vordergrund gerückt, ja diesem in seinem berühmten, gleich beim Erscheinen rückständigen Lehrbuch Gradus ad Parnassum (1725, deutsch v. Mizler 1742) fast allzugroße Rechte eingeräumt, offenbar aus einer damals ganz alleinstehenden, seltsam frühen Palestrinabegeisterung heraus. Dieser Historismus macht ihn als Tonsetzer selbst zum Januskopf, der teils zur Hochrenaissance zurückschaut (z. B. die fabelhaft gekonnte vierstimmige Missa canonica S. Caroli über ein Thema von Ginter), teils mit Orchestermessen Dra-

[1]) Bernabei d. J. hatte während der von der Schlacht bei Höchstädt bis zum Rastadter Frieden währenden Exilsjahre des wittelsbachischen Hofes bei den Münchener Jesuiten Unterschlupf gefunden.

[2]) Op. 1: zwölf Kammersonaten f. V. mit Vc. oder Bc. um 1705; op. 2 (Kirchenkonzerte) und op. 3 (zwölf Triosonaten f. Kirche oder Kammer, daraus drei f. d. Praxis hg. v. Riemann bei Augener und im Coll. mus.), 1713, op. 4 (Kammersonaten) um 1715, op. 5 Concerti à più stromenti (etwa 1730), op. 6 Violinkonzerte.

[3]) 1696 wurde er Schottenorganist, zwei Jahre später Hofkomponist Leopolds I., 1705 zweiter Regens chori an S. Stephan, 1713 Vize-, und 1715 als Nachfolger des jüngeren Ziani Oberkapellmeister Josephs I. und Karls VI. DTÖ. I bietet Messen (hg. v. Habert u. Gloßner 1894), II 1 Motetten (Habert), IX 2 Orchesterwerke (Adler) XXIII 2 Suiten (Rietsch), die Ouvertüre zur 3. Partite in Riemanns Beispielsammlung als Nr. 123, vergl. auch Adlers Studien IV 46 ff., wo Rietsch zugleich die noch ungedruckten Partiten mitbehandelt; DTÖ. XVII (E. Wellecz) enthält die Oper Costanza e fortezza, mit den Stichen der alten Szenerie geschmückt. — Biogr. v. Köchel 1872 mit them. Katalog. Vgl. auch E. Schnabl, J. J. Fux, der oesterr. Palestrina (1895). Leider sind die corellisierenden Triosonaten (Brüssel) noch nicht wieder neugedruckt.

ghischer Färbung oder solchen, die schon an Caldara und Lotti anklingen, vom Mittel- zum Hochbarock hinüberblickt. Sind seine 27 neugedruckten Motetten trotz teilweiser Instrumentalbegleitung ebenfalls auf Altertümlichkeit gerichtet, die durch altkirchliche oder pseudogregorianische Elemente noch unterstrichen wird, (einzelne Offertorien haben sich bis zur Gegenwart im Wiener Gottesdienst gehalten), so vertreten „starke" Kirchensonaten, die als Gradualeinschübe verwendet wurden, wieder den Repräsentationspomp seiner eigenen Zeit. Seine Orchestersuiten stellen recht eigentlich den Wiener Hofstil zur Zeit des Prinzen Eugen v. Savoyen dar, so vor allem jene sieben klassischen Partiten des Concentus musico-instrumentalis (1701), die bald einen Marsch, bald eine Sinfonie oder Ouvertüre mit reicher Bläserverwendung an die Spitze frischer, auch mit Volksgut genährter Tanzfolgen setzen und so gleich ihren Vorbildern vom älteren Muffat noch zu den lebensfähigsten Beispielen vorbachscher Orchestermusik gehören[1]). Will man den Stilwandel eines Jahrhunderts recht deutlich sehen, so stelle man den genau hundert Jahre älteren „Lustgarten" H. L. Haßlers daneben!

Ähnlich wie Cestis Pomo d'oro verbindet seine trompetenfreudige, stets meisterlich ziselierte Festa teatrale „Costanza e fortezza" (1722 zur Krönung Karls VI. als böhmischer König, Text von Pariati, Balleteinlagen von N. Matheis) als spätestes seiner Bühnenwerke venezianisch feierliche Rezitative mit französischer Chorverwendung und bringt des Ungewöhnlichen viel: so Doppelchörigkeit der französischen Ouvertüre und eigentümliche Rondobildungen nicht nur in der großangelegten Exposition. Dem Stoff (Roms Belagerung durch den Etrusker Porsenna) schuf der jüngere Galli-Bibbiena einen gewaltigen architektonischen Rahmen, und die Prager Uraufführung gestaltete sich zu einem der größten Musikfeste des deutschen Hochbarock[2]). Fuxens zehn Oratorien[3])

[1]) Der dreifache Suitenzyklus Nr. 1 wird wohl auf eine Ballettmusik zurückgehen. Eigentümliche Formgedanken begegnen: so wenn er ein Clarino solo gewissermaßen als ganzes Orchester gegen alle andern Spieler konzertieren läßt oder ein französisches Air (§) mit einer italienischen Aria (c-Takt) zur Gleichzeitigkeit verflicht. Schon legt er den Ton auf Doppelmenuette aus drei Zwillingsversikeln, die zu den Kopfsätzen deutlich in Triogegensatz treten.

[2]) Nach Quantz, der ihr mit L. S. Weiß und K. H. Graun beiwohnte, während der junge F. Benda im Chor mitsang, waren 600 Sänger und 200 Spieler beschäftigt, Caldara dirigierte, während der gichtgeplagte „alte Fux" beim Kaiser saß, unter den Sängern glänzte Carestini, im Orchester spielten beide Conti (Theorbe) und der jüngere Muffat (Orgel), als Geiger vermutlich Tartini und J. G. Graun.

[3]) Schering, Oratorium S. 203 ff.

„wo keine faulen Stimmen darin sind" (Mattheson), ragen u. a. durch düstere, mit Doppelfugen verbrämte Einleitungen Lullischer Art hervor; was ihnen an Dramatik und blühender Erfindung abgeht, ersetzen sie durch stets gewählte Stimmführung und Instrumentation. Doch fehlen auch nicht groteske Züge wie in der Judaspartie der Cena del Signore (1702), wo wie meist Pariati als Dichter zeichnet. Nicht unerwähnt bleibe daneben die ebenfalls höchst gediegene Tätigkeit des Venezianers C. A. Badia als Wiener Opern- und Oratorienkomponist[1]).

Fuxens Hauptstütze 1716 bis 1736 als Wiener Vizekapellmeister war der ausgezeichnete Venezianer Antonio Caldara[2]), dessen schon auf der Schwelle zum Neapolitanertum stehende, „licencidsere" Schreibart den alten Fux manchmal ärgerte, wiewohl er es mit diesem und Steffani an Kontrapunktkunst aufnehmen konnte. Sein ungewöhnlich reiches Schaffen von über 70 Opern, 31 Oratorien (die nach Schering Fux an Dramatik und Feuer weit übertreffen), ungezählten Messen, Sonaten und Kantaten (teils kraftvolle Baßstücke, teils empfindsame Kleinigkeiten für die junge Maria Theresia) ist nur erst zum kleinsten Teil wieder bekannt geworden; Mühelosigkeit und edle Milde stellen seine Tonsprache neben die Lottische. Hatte er erstmals Oratorien von Zeno und Metastasio vertont, so gebührt der Preis auf diesem Gebiet dem Florentiner Francesco Conti (1682—1732)[3]), der seit 1701 Wiener Hof-Theorbist, seit 1713 kaiserlicher Kammerkomponist war und auch viele Opern (z. B. einen Don Quixote) geschrieben hat. Seine Rezitative sind hervorragend bildhaft, in seinem sicher von Händel gekannten Davidde (1724, Zeno) ist Sauls Wahnsinnsausbruch (neugedr. bei Schering, Anh. S. XXXVI ff.) von großartiger Wahrhaftigkeit; ähnlich bedeutend ist die Wiener „Enthauptung Johannis des Täufers" von Marc Antonio Bononcini[4]) (1709), deren Szenenführung überraschend an die „Salome"

[1]) Vgl. Kretzschmars Ges. Aufsätze II 200 und seine Gesch. d. Oper S. 199.

[2]) DTÖ. XIII 1 (Mandyczewski) bieten acht seiner wunderschön weichen Motetten von 1715, ein Stabat mater für Soli, Chor, Str.-Orch., Posaunen und Bc., eine in den Schlußsätzen etwas flüchtige Missa dolorosa v. 1735, deren Kyrie und Gloria aber von hohem Reiz sind, endlich das reichbesetzte Tedeum zur Taufe Josephs II. und das schon 1840 wieder durch Teschners Neudr. den deutschen Chorvereinen mit Erfolg nahegebrachte Crucifixus zu 16 Stimmen. Eine Triosonate in Riemanns Collegium musicum, eine andere in seiner „Musikgeschichte in Beispielen", an Gediegenheit Corelli nahestehend. Seine neuerdings allein wieder berühmt gewordene Arie Come raggio di sol im Barbi-Album. Zu seinen Opern kurz Bj. VIII 200.

[3]) Schering a. a. O.

[4]) Bruder des Händelrivalen.

von R. Strauß gemahnt (Schering S. 210). Unter den welschen Wienern Porsile, Predieri, Peroni, Bonno steht als einsamer Deutscher der ältere Georg Reutter (1656—1738) mit einem vortrefflichen Elia (1728), ein würdiger Gesinnungsgenosse von Fux, während sein Sohn Johann Georg Reutter (1707—72)[1]), eine nicht sehr sympathische Hofgröße unter Karl VI. und Maria Theresia, sich in Messe, Oratorium und Oper unbestreitbar als ebenso tüchtiger wie fruchtbarer Schüler Caldaras erwies. In Glucks und Haydns Biographie wie bei den Anfängen der Wiener Sinfonik wird er uns wieder begegnen.

Endlich gehören die „72 Versetl samt zwölf Toccaten" (1726, für Orgel) und die Componimenti musicali per il Cembalo (1739) des vortrefflichen Wiener Hoforganisten Gottlieb (=Theophil) Muffat (1690—1770, Sohn des Passauer Domkapellmeisters) zu den größten Tastenleistungen seit Froberger und haben ihm mit vollem Recht den Namen des „oesterreichischen Couperin" eingetragen. Unter bewußter Lockerung des tonartlichen Zwanges führt er die Suite wieder auf ihr altes Grundgerüst zurück und gestattet nur zwischen vorletztem und letztem Haupttanz freie französische Charakterstücke; er war ein höchst geistreicher Gestalter und imponierend geschickter Fugenkomponist[2]).

3. Kapitel: Georg Friedrich Händel

Händel[3]), der sich in seinen italienischen Jahren Hendel, in den englischen Handel schrieb, entstammte dem wohlhäbigen Bürgerstande: der Großvater war als Kesselschmied von Breslau nach Halle einge-

[1]) Biographie von L. Stollbrock in Vj. VIII.

[2]) Allein schon das spritzige Spirituoso in Riemanns Beispielsammlung (Nr. 134) mit den frei geformten Einschüben und tiefen Echos müßte den Klavierspielern eine großzügige Wiedererweckung dieses Meisters nahelegen, der selbst neben Bachs und Händels Klavierwerken noch stattliche Figur macht.

[3]) Die für ihre Zeit ausgezeichnete Lebensbeschreibung Fr. Chrysanders (I 1858, II 1860, III, 1 1867, Neudruck 1919) führt nur bis an den „Messias" heran und bedarf heute dringend nicht nur der Fertigstellung, sondern der völligen methodischen Erneuerung. (Auch G. G. Gervinus, Händel und Shakespeare, 1868, besitzt nur noch historisch-persönliches Interesse). Als vorläufige Ergänzung Chrysanders dient H. Kretzschmars „Händel" (Waldersees Vorträge 1884 Nr. 55/56, auch einzeln). Populäre Auszüge: A. Reißmann, Händel (1882), F. Volbach, Händel (1906). Höchsten Lobes würdig ist die von Chrysander in größter Opferwilligkeit und mit feinstem Urteil veranstaltete Gesamtausgabe der Werke (Deutsche Händelgesellschaft), während die unter seinem Namen gehenden praktischen Ausgaben von ungleichem Wert sind: kommt ihnen hinsichtlich stilechter Instrumentation hohes Verdienst zu, so verwischen oft unnötige Kürzungen

wandert, der Vater war im großen Kriege Feldscher gewesen, dann wurde er Giebichensteiner Amtschirurgus, daneben „würcklicher Kammerdiener" des Administrators August. Die Mutter, Dorothea Taust, stammte aus deutsch-böhmischem Flüchtlingsgeschlecht und war als Giebichensteiner Pfarrkind in selbstloser Pflichttreue aufgewachsen. Als Händel zu Halle a. d. Saale am 23. Februar 1685 als ältestes überlebendes Kind einer späten Zweitehe geboren wurde, zählte der Vater bereits 62, die Mutter 33 Jahre. Das stattliche Geburtshaus „am Schlamm" steht noch heute. Da die Musik bis dahin in der Familie keine sonderliche Rolle gespielt hatte, begegnete der Vater dem früh regen tonkünstlerischen Drang des Knaben abweisend, so daß die ersten Übungen auf einem nur schwach zirpenden Klavichord in heimlicher Bodenkammer geschehen mußten. Erst als der Achtjährige auf Verwandtenbesuch in Weißenfels beim Schluß des Hofgottesdienstes die Orgel tapfer schlug, bestimmte das Zureden Ph. Kriegers und des Herzogs den Vater, solche Gottesgabe nicht pfleglos verkümmern zu lassen: zum Glück wurde F. W. Zachow für die ganze Gymnasialzeit Händels Klavier-, Orgel- und Tonsatzmeister[1]). Der Sechzehnjährige, der vermutlich das Collegium musicum der Lateinschule und den Stadtsingechor leitete, erschien dem jungen Teleman als „der schon wichtige Händel". Dem Wunsch des inzwischen verstorbenen Vaters gemäß bezog Händel als stud. jur. die Hallische Universität und versah ein Jahr lang gegen 52 Taler Gehalt den Organistendienst am reformierten Dom, schrieb auch allerlei Kirchenmusik Zachowscher Prägung für die Marktkirche; drei deutsche Arien zu vermutlich eigenen Texten weisen auf den in ihm wachen Widerstreit zwischen gelehrter und künstlerischer Laufbahn hin, hatte er doch eben zumal mit dem 112. Psalm als Solosoprankantate schon einen starken Befähigungsnachweis geführt.

1703 siegte denn auch der Musizierdrang über alle lockenden Beamtenaussichten, und der Jüngling, der inzwischen zu einem schönen,

und wenig geglückte Verschönerungsversuche zumal gesanglicher Art, die zur ersten Propaganda vor einem Menschenalter dienlich gewesen sein mögen, das Händelsche Urbild, dem unsere Zeit nun schon wieder erheblich mehr gewachsen sein dürfte. Wichtig auch die von H. Roth meist aus Opern gesammelten „30 Gesänge f. eine Frauenstimme" und sechs Duette f. Sopr. u. Alt, hg. v. Brahms (Ed. Peters); weniger empfehlenswert sieben Bände Arien, aus Opern und Oratorien gesammelt von Gervinus (Br. u. H.)

[1]) Vergl. oben S. 79. Die angeblich schon von dem Zehnjährigen stammenden Triosonaten f. 2 Ob. u. Fg. gehören sicher in wesentlich spätere Zeit. Auch der anekdotische Bericht über einen in diese Jahre fallenden Besuch am Berliner Hofe bedarf nach C. Sachs (Musik am Brandenburger Hof) sehr der Berichtigung.

stattlichen Menschen herangewachsen war[1]), begab sich zu seinem berühmten Landsmann R. Keiser nach Hamburg[2]), wo er zunächst bescheiden („als wenn er nicht bis drei zählen könnte") in der Gänsemarktoper die letzte zweite Geige strich, plötzlich aber als Cembalist einsprang und alle überraschte. Mit dem jungen Mattheson wurde Freundschaft geschlossen, in gemeinsamer Fahrt Lübeck besucht, wo sie jedes Klavier übermütig „bespielten" und den berühmten Organistenposten an S. Marien wegen der mitzuheiratenden Jungfer Buxtehudin schaudernd ausschlugen, — bald aber kam es durch Matthesons Eitelkeit, der während der Oper nach geendeter Gesangspartie Händel vom Flügel drängen wollte, zum Zweikampf auf offenem Markt, und der Hamburger wurde mit zerbrochener Klinge heimgeschickt. Seither blieb beider Verhältnis etwas gespannt, Mattheson verriß noch nach fast vierzig Jahren pedantisch Händels erste dortige Arbeit, eine Postelsche Johannispassion, die neben unbestreitbaren Ungeschicklichkeiten bereits ganz überraschend tiefe und starke Einzelzüge enthält. Den ersten großen Erfolg gewann Händel 1705 mit der Oper Almira[3]), die mit 44 deutschen (davon 36 Dacapo-) und 13 italienischen Arien durch den Erfolg von zwanzig Wiederholungen selbst den großen Keiser beunruhigte, obwohl sie ihn künstlerisch noch nicht zu überbieten vermochte. Zwei weitere Opern, mit denen Händel nach Keisers Bankrott dem schwankenden Unternehmen weiterhelfen sollte, sind verschollen. Da aber Händel fühlte, daß er noch weiterer Schulung auf dem ihn lockenden dramatischen Gebiet bedurfte, wandte er sich nach Italien. Das wurde eine folgenschwere Fahrt, denn einer unserer Größten ging damit letzten Endes den traulichen nordischen Dämmernissen der Bachschen Umwelt verloren, um Dürer-Goethischem Drang nach südlicher Formbeherrschung Genüge zu schaffen. Aber während ein Hasse im gleichen Fall dauernd zum Italiener wurde und Deutschland zur italienischen Provinz machte, hat Händel sich zwar von welscher Kunst zuerst völlig durchglühen lassen, schließlich aber die rund dreißigjährige Operntätigkeit doch als Durchgangsstation hinter sich gelassen und

[1]) Die englischen Satiriker verglichen den blauäugigen Siegfried gern mit dem „Mannberg" aus „Gullivers Reisen". Vgl. auch die sehr lebendige Charakterzeichnung des Menschen Händel bei R. Rolland, Musikalische Reise usw. (1922) S. 57—99.

[2]) H. Riemanns Vermutung, schon bei der auf dieser Reise in Hannover gemachten Bekanntschaft Steffanis habe dieser den jungen Händel als seinen Nachfolger in der hannöverschen Hofkapellmeisterstellung designiert, entbehrt der Wahrscheinlichkeit.

[3]) Der recht schwache Text v. Feustking; eine Neuaufführung in Bearbeitung von J. N. Fuchs fand 1878 in Hamburg zur 200-Jahrfeier der Oper statt, Konzertaufführungen bot neuerlich G. Göhler.

auf der Sonnenseite des Hochbarock seinen gewaltigen germanischen Oratorienbau errichtet.

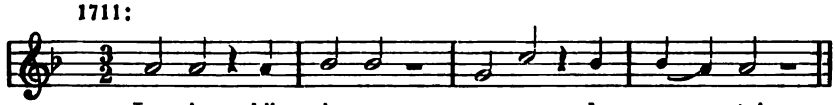
Die erstrebte Schulung in der gemilderten Ausdruckswelt der Renaissance hat der junge Deutsche allerdings erst in Absätzen gewinnen können. Im Frühling 1707 treffen wir ihn dank einer in Hamburg geschlossenen Prinzenbekanntschaft in dem damals nebensächlichen Florenz, wo er sich u. a. in einer kühn bis nach dis-moll und Cis-dur ausschweifenden Lucretia-Solokantate die eckige Kantorenhandschrift in jedem Sinn abzugewöhnen trachtete. Ein römischer Sommer sah ihn bei gleichlaufenden Psalmversuchen, auf einem zweiten Florentiner Aufenthalt im gleichen Herbst gewann er mit seiner ersten rein italienischen Oper (Rodrigo), die in den Kernszenen bereits bedeutsam glückte, nicht nur den ermunternden Beifall des toskanischen Hofs, sondern angeblich auch die Neigung der genialen, damals noch ganz jungen Altistin Vittoria Tesi. Sie kreierte dann die Titelrolle seiner Agrippina, mit der er im nächsten Frühjahr in der alten Opernzentrale Venedig zwischen den Hauptmeistern der Zeit dank einer unerschöpflichen Frische melodischer Erfindung und ungewohnt reicher Instrumentierung ehrenvoll abschnitt und lauten Publikumserfolg gewann. Ein zweiter römischer Aufenthalt knüpfte wichtige Beziehungen zur Arkadierakademie und zu dem Collegium des jungen Kardinals Ottoboni, das unter Arc. Corelli[1]) stand: sichtlich rechnet sein italienisches Auferstehungsoratorium mit vierfach geteilten Geigen und konzertanter Gambe auf dieses berühmte Orchester; durch die Einfügung einer Luziferpartie übertrifft das Werk die deutschen Osterstücke davor an theatralischer Wirksamkeit. Ein zweites Oratorium voll Geist und Kühnheit, Il trionfo del tempo e del disinganno, das aber als unbiblische Allegorie zu den Serenaten gerechnet wurde, hat erst durch die mildernden Überarbeitungen von 1737/1757 bleibenden Wert erhalten. In Rom schloß Händel auch Bekanntschaft mit den beiden Scarlatti: ein mit Domenico ausgetragener Wettstreit, der auf dem Klavier unentschieden blieb, endete auf der Orgel mit dem von Scarlatti selbst anerkannten Siege Händels und begründete eine Lebensfreundschaft zwischen beiden Meistern. Händels Abschied von Rom (Kantate Stelle, perfide stelle!) scheint nicht leicht gewesen zu sein... Anderthalb Jahre zu Neapel in Al. Scarlattis neuer Umgebung hat er für eindringende Studien in verschiedensten Stilarten benutzt, wie neben französischen und spanischen Stücken

[1]) Zu der bekannten Anekdote über Händels Ungestüm gegenüber dem bedächtigen Haupt der römischen Geigerschule vgl. A. Moser in Zs. DMG. III 415 ff.

italienische Kantaten (so die früheste „Acis und Galathea" mit den grotesken Polyphemsprüngen für den Bassisten Boschi) zeigen.

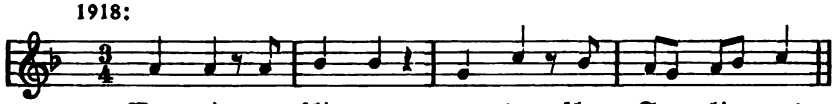
1710 erhielt Händel einen Ruf als Hofkapellmeister nach Hannover; kaum daß er diesen durch Steffani berühmt gewordenen Posten angetreten hatte, treffen wir ihn auch schon im London der alternden Königin Anna, wohin die Welfen bald als Thronerben zu kommen begründete Aussicht hatten. Gern scheint Händel dem hierauf zielenden Rat von schon in Venedig gewonnenen hannöverschen Freunden gefolgt zu sein, um das Gelände für künftige Operntaten zu erkunden — jener stolze Freiheitssinn, der ihn aus deutscher Enge und Stille auf das europäische Kampffeld getrieben hatte und ihn nie von irgendwem Klientenunterstützung annehmen ließ, glaubte Englands kühlen Seewind am besten atmen zu können[1]). Sein Rinaldo von 1711[2]) ist nicht nur als sein erstes reifes Meisterwerk, sondern auch als erste für England geschriebene italienische Volloper von geschichtlicher Bedeutung geworden. Die Wutarie der Armida Furie terribile und ihre Klage Ah crudel stehen bereits obenan innerhalb damaliger Opernkunst, Rinaldos Cara sposa und Cor ingrato bilden eine wahrhaft große Szene, höchst eigentümlich ist ein Sirenengesang, den Höhepunkt aber bildet jene herrliche Kantilene der Almirena, die merkwürdigerweise noch heut im deutschen Soldatenlied lebt:

1711:



Las-cia ch'io pian-ga ma cru - da sor - te!
Laß mich be = kla=gen mein trau = rig Schick = sal.

1918:



Wenn wir mar = schie = ren zum deut = schen Tor hin = aus.

[1]) England kannte Rezitativopern seit 1656, italienische seit 1674, daneben spielten französische Balletts bei Hof eine Rolle, gegen die sich die 39 italienisierenden, z. T. auf Shakespearesche Stoffe zurückgreifenden Bühnenwerke des genialen Henry Purcell (1658—95) trotz ihrer nationalen Richtung nur schwer haben durchsetzen können. Seit 1704 besaß London im Haymarkettheater eine ständige Opernbühne, doch blieben die ersten englisch-italienischen Versuche von R. Clayton (Arsinoe 1705) ebenso wie ein Pasticcio „Tomyris" mit Arien v. Bononcini, Scarlatti, Gasparini und englischen Rezitativen des gebürtigen Berliners Dr. Pepusch Stückwerk. Immerhin gab man bald auch ganze Scarlattische Opern und verpflichtete berühmte Kastraten, so daß Händel gerade im Augenblick eines bedeutenden Crescendos in England eintraf.

[2]) Bis 1731 noch oft in London, 1715 auch deutsch in Hamburg gegeben.

Bezeichnend für Händels Schaffensart ist, daß die Melodie schon in seiner Hamburger Almira als Instrumentalsarabande und 1708 als fröhliches Lied des Piacere „Lascia la spina" aufgetreten war —: Lieblingsgedanken (die auch von andern stammen konnten)[1]) haben ihn oft lebenslang begleitet und immer wieder zu neuen Absenkern geführt. Bald kehrte Händel nach Hannover zurück, die Mehrzahl seiner 22 verschieden großen Kammerduette wurde hier 1710 bis 1712 unter Steffanis persönlichem Einfluß für die nachmalige Mutter Friedrichs II., Prinzessin Caroline, geschrieben (der kleinere Teil 1740 bis 1745 in London) — edelste Kammerkunst von herrlicher Durchformung der melodischen Linien und bewundernswerter Plastik der Einfälle; noch heut sollten diese Kleinode als Hauptstücke jeder höheren gesanglichen Schulung in allgemeinem Gebrauch sein; freilich sind sie nicht leicht.

Mit neuem, unklar begrenztem Urlaub ging Händel 1712 nach London, wo er (bis auf kurze Reisen) dauernd bleiben sollte. Den mit Rinaldo gewonnenen Ruhm erneuerten zwei diesem nahverwandte Bühnenwerke: der Teseo mit der dämonischen Partie der Medea und der textlich weit gelungenere Amadigi (1715) mit den scharf umrissenen Gestalten der Oriana und der Zauberin Melissa. Eine Geburtstagsode gewann ihm das Wohlwollen und einen Jahresgehalt der Königin, über dem er seine hannöversche Verpflichtung glaubte vergessen zu dürfen, und verschaffte ihm den Auftrag eines Tedeums auf den Frieden von Utrecht (1713), womit er nach dem ungefähren Vorbild eines Purcellschen Werkes von 1697 im Gewand eines durchkomponierten Liedes von

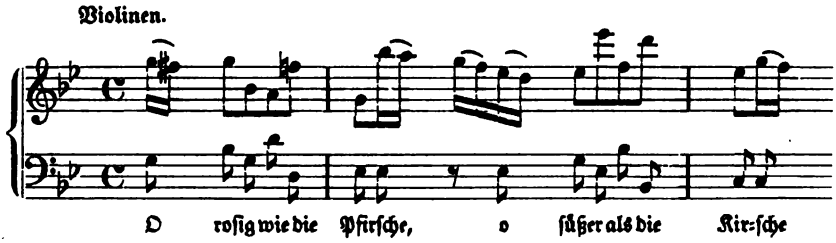
[1]) Die immer wieder aufgewärmte, leidige Frage der Händelschen „Plagiate" darf nicht vom Standpunkt heutigen Urheberrechts aus betrachtet werden. Gewiß kommen bei Händel ganze Sätze fremder Meister vor, ohne daß immer, wie Chrysander begütigend meinte, Händel etwas Neues, Edleres aus ihnen entwickelt hätte — aber solche Freibeuterei war damals bei den Besten allgemein üblich, man plünderte bekannte Werke ohne Furcht vor Entdeckung, da die Zuhörer ja ohnehin die Quellen kannten und entweder für das Wiedersehen dankbar waren oder für die Not der eiligsten Massenproduktion volles Verständnis hatten. Andererseits sind dem mit ungeheurem Gedächtnis begabten Händel eine Fülle von Themen haften geblieben, deren Erbgeschichte bis tief ins deutsche und italienische 17. Jahrhundert zurückreicht — deshalb einen der reichstbegabten Melodieerfinder aller Zeiten irgend einem kleinen Tönedieb gleichzustellen, wäre lächerliche Philisterei. Und selbst wo Händel Freude daran hatte, wenig bekannte Werke anderer unbefangen frei nachzubilden, wie etwa Sätze Carissimis, hat eine Welt persönlicher Neider und Feinde nicht daran gedacht, seine Ehrenhaftigkeit im mindesten anzuzweifeln. (Vergl. Chrysander in der AMZ. 1878 über die Zitate aus Urio und d'Erba, Seiffert in Km. Jb. 1903 über diejenigen aus Habermanns Messen im Jephta.)

14 Strophen eines seiner mächtigsten Chorstücke schuf. Seit 1713 wohnte Händel meist bei reichen Musikliebhabern auf dem Lande zu Gast, ein fröhlicher Gesellschafter und gewaltiger Esser, ein ewiger Junggeselle, doch von makelloser Sittenreinheit, ein grand Seigneur in den weiten Parks der Gainsborough-Welt. Als Georg von Hannover nach Annas Tode den englischen Thron bestieg, gelang es Händel, mit einer entzückenden „Wassermusik" auf einem nächtlichen Gartenfest den ob des hannöverschen Kontraktbruches erzürnten Fürsten erneut in einen ihm gnädigen Landesherrn zu verwandeln; er wurde als Hofkapellmeister wiederum huldvoll in Dienst genommen, sein Jahresgehalt von 400 stieg später durch Prinzenunterricht auf 600 Pfund Sterlinge.

Als Händel den Sommer 1716 mit dem König in Deutschland verlebte, trat er mit einer Brockespassion in Wettbewerb zu den Besten seiner deutschen Berufsgenossen und erntete mit dieser schönen Arbeit, deren wertvollste Teile später in seine „Esther" und „Deborah" übergegangen sind, während das Ganze für uns durch den blutrünstigen Schwulst der Dichtung ungenießbar ist, allseitige Beachtung: Hamburg führte in einer Woche seine Vertonung mit denjenigen Keisers, Matthesons und Telemans auf, S. Bach schrieb eigenhändig Teile von Händels Partitur ab. Händel selbst hat sich dann in seinem „Messias" ein das Frühwerk allzuweit überragendes Maß gesetzt. Da in London eine Zeitlang der Opernbetrieb stockte, übernahm Händel als Pepuschs Nachfolger die Kapelleitung beim Herzog von Chandos in Cannons, wofür er neben den zwei seltsam mit Sopran, drei Tenören und zwei Bässen besetzten Chandos-Tedeums (1712 bis 1720) seine zwölf berühmten Anthems[1]) zu drei bis fünf Stimmen und vor allem sein erstes englisches Oratorium „Esther" schrieb. Wie dieses noch stark opernhafte Werk erst später bleibende Gestalt erhalten hat, so auch das reizende, im gleichen Jahr 1720 ebenfalls in den Opernferien mit der Königl. Kapelle in Cannons uraufgeführte Pastorale Acis and Galathea zu einer englischen Dichtung von John Gay. Welch weiter Weg von der ungelenken Neapler Terzettkantate zu dem feinen Humor des jetzigen „neuen Kaliban" Polyphem mit seiner ungeschlachten Verzückung:

---

[1]) Kantaten über reine Psalmtexte. Die englische Gattungsbezeichnung wird stets von antiphona abgeleitet, ich möchte weit eher an ἀνάθημα („musikalisches Weihgeschenk, Zugabe") denken.



Durch die demokratische Aktiengründung einer ständigen italienischen Oper am Londoner Heumarkt (nach Pariser Vorbild „kgl. Akademie"), für die Händel 1719/20 in Düsseldorf und Dresden berühmte welsche Gesangsgrößen verpflichtete, eröffnete sich ihm eine Epoche regelmäßiger musikdramatischer Tätigkeit, in der er mit G. B. Bononcini und Ariosti ähnlich abwechseln sollte, wie das Kleeblatt Caldara — Fux — Conti die Wiener Oper regierte. Gleich das erste Werk dieser Reihe, Radamisto[1]), gewann dank herrlicher Musik (z. B. die chromatisch klagende F-moll-Arie Ombra cara) und eines vortrefflichen Textes (v. Nicola Haym[2]) nach des Tacitus Annalen), der die Gattentreue über tausend Gefahren siegen läßt, glänzenden Erfolg; Mattheson verdeutschte sie für Hamburg als Zenobia. Gegen Händels Willen wuchs sich die Entwicklung immer mehr zu einer künstlerischen Kraftprobe zwischen ihm und Bononcini aus, der das Publikum obendrein politische Gesichtspunkte beimengte; denn während viele Händel als deutschen Hofbeamten des unbritischen Hauses Hannover betrachteten, hoben die Anglissimi unter Führung der Familie Marlborough ausgerechnet den melodienreichen Italiener auf den Schild nationalenglischer Kunst. Im Floridante (1721, Text von Paolo Rolla) versuchte sich Händel einmal in Bononcinis leichtflüssiger Gefälligkeit, umgekehrt wagte sich im gleichen Jahre der Modenese mit seiner Griselda (vergl. das vortreffliche Per la gloria im Barbi-Album) Händels taghellem Pathos beträchtlich zu nähern. Unter der Direktion des schweizerischen „Grafen" Heidegger standen in dem Kastraten Senesino, den Sängern Berenstadt und Boschi, den Primadonnen Robinson und Durastanti hervorragende Kräfte zur Verfügung, zu denen für die Oper von 1722 erstmals noch die genial singende, aber bösartige Sopra-

[1]) Eine Melodie aus diesem Werk nebst sechs anderen Händels von G. Schumann bearb. im Kaiserliederbuch für Männerchor.

[2]) Händels verdienter Hauptlibrettist wurde 1679 von deutschen Eltern zu Rom geboren und war „italienischer Sekretär", d. h. Dramaturg der Londoner Heumarktoper schon seit Claytons Versuchen (s. o.), auch als Münzenkundiger schriftstellerisch tätig.

nistin Cuzzoni trat[1]). Händels Ottone (Haym)[2]), worin die Liebesgeschichte zwischen Otto II. und Theophano mit Betrug, Entführung, Wiedererkennung und Begnadigung romantisch ausstaffiert wird, hat neuerdings wieder durch gewaltige Arien, das köstliche Duett Cara notte und zumal einen wahrhaft beglückenden Schlußchor unbedingte Bühnenwirksamkeit bewiesen; kaum geringer an Wert ist Giulio Caesare (1724)[3]), wo Haym die Szenen zwischen Caesar und Kleopatra geschickt gestaltete und Händel zumal in dem mächtigen, kühn modulierenden Rezitativ Alma di gran Pompeo und anderen imposanten Sprechgesangsszenen merkwürdig moderne Wirkungen und bedeutendes Gepräge erzielte. Auch der Tamerlan vom gleichen Jahre rechnet zu Händels glücklichsten Musikdramen — zumal die Schlußszene des 2. Aufzuges, in der Asteria allmählich von allen verlassen und verdammt wird, sowie der Abschied des Bajazeth sind so ergreifend, daß man in Hamburg 1725 eine Übersetzung feinsinnig scheute, „weil Worte und Music gar zu schön". Wohl die menschlich uns am meisten berührende Händeloper ist Rodelinda (1725, Haym)[4]), ein Hohelied der Gattentreue aus der Völkerwanderungszeit, in dem der Tonmeister die Hauptgestalten mit unvergleichlicher Treffsicherheit gezeichnet hat. Szenen wie die am Grabmal, wo der totgeglaubte Fürst Gattin und Kind bei der Totenklage belauscht, das herrliche Abschiedsduett Jo t'abbraccio zwischen den wiedergefundenen und aufs neue getrennten Gatten, die Kerkernacht, das wundersame Morgendämmern am Schluß gehören durch ihre hymnische Melodik und eine das Koloraturwerk bis ins kleinste mit Ausdruck sättigende Gestaltungskraft zu den Höhepunkten der gesamten Opernliteratur. Konnte Händel im Alessandro (1726) die berühmten Nebenbuhlerinnen Cuzzoni und Faustina Hasse als Roxane und Lisaura glänzend in ihren gesanglichen Eigentümlichkeiten abkonterfeien, so schuf er mit dem Admeto (nach einem alten Aurelischen Textbuch von 1664)[5]) eine der schönsten vorgluckschen Alcesteopern, von der zumal der geniale erste Akt auch in Hamburg und Braunschweig packte.

[1]) Als sie in der Antrittsrolle der Theophano die vorzügliche erste Arie Falsa imagine nicht singen wollte, geriet Händel so in Wut, daß er schrie: „Dir Satan will ich Beelzebub beweisen!" und sie mit Riesenkraft aus dem Fenster hielt, bis sie zitternd Gehorsam gelobte. Selbst die englischen Prinzessinnen fürchteten sich, wenn sie einmal im Hofkonzert schwatzten, vor Händels Olympierdonner.

[2]) Neubearb. u. aufgef. v. O. Hagen (Göttingen 1921) als „Otto u. Theophano".

[3]) Hagen in Göttingen inszenierte das Werk im Sommer 1922.

[4]) Neugestaltung v. O. Hagen 1920 (Textbuch bei Kunhart, Göttingen).

[5]) Vergl. Vj. I 201 ff. (Ellinger). Neubearb. v. H. Dütschke (1906, Privatdruck).

Leider verdarb die von fanatischen Parteigängern geschürte Eifersucht beider Primadonnen die Athmosphäre, und die durch Popes Dunciade angeregten Possenaufführungen der „Bettleroper" v. Gay und Pepusch[1]), in der die derbe Jigg-Komik der alten „engelländischen Singspielkomödianten" neu erwachte, untergrub den wirtschaftlichen Grund der Heumarktoper. Händel steigerte seine Tätigkeit im Jahre 1728 auf drei vortreffliche Werke: den Riccardo I. (Löwenherz), dessen beschwingte Ouvertüre und feurige Arien auch auf deutschen Bühnen Begeisterung weckten, die Siroë, in der er Metastasios frühestes Opernbuch vertonte, endlich den besonders frischen und erfindungsreichen Tolomeo (Ptolemäus, Haym) — trotzdem brach das Unternehmen zusammen, nachdem ihm Händel zwölf Opernpartituren geschenkt hatte.

Unverdrossen schritt man zu einer billigeren Neuordnung (The kings teatre) und Händel holte mit dem alten Steffani neue Sänger aus Italien. Auf der Rückreise komponierte er in Hamburg neun deutsche Arien aus des Brockes „Irdischem Vergnügen in Gott" für Sopran, ein obligates Instrument und Continuo, aufs Feinste durchgebildete Kleinigkeiten, die erst kürzlich wieder zugänglich gemacht worden sind[2]) und zum eisernen Bestand der Hausmusik werden sollten. Händels Eröffnungsoper für die „Zweite Akademie" (Lothario 1729) konnte ebenso wie im nächsten Jahr Parthenope nicht nach Verdienst durchschlagen, da der neue meisterliche Primo uomo Bernacchi stimmlich bereits verblüht war, so daß man wieder mit dem launischen Senesino abschließen mußte. Händel griff zunächst auf seine älteren Opern zurück, bis er 1731 mit Poro (Metastasios bekanntem Alessandro nell' Indie) einen nachhaltigen Erfolg gewann[3]). War seit Rodelinda der Tenor neu zu Ehren gekommen, so erscheinen jetzt auch gewaltige Baßstücke für den vortrefflichen Montagnana, so im Ezio von 1731 (z. B. Nasce al bosco) und die imposante Zoroaster-Partie im Orlando furioso (1732, nach Ariost von Dr. Braccioli). Diese herrliche Oper[4]), die in ihren Gedanken und dem Eingreifen magischer Kräfte stark an Mozarts „Zauberflöte" gemahnt, verblüfft zumal am zweiten Aktschluß,

[1]) Vergl. G. Calmus' Neudruck „Zwei Opernburlesken der Rococozeit" (Liepmannsohn, Berlin 1912).

[2]) Seiffert in der Liliencronfestschrift 1910 S. 297 ff. Neuausgabe v. H. Roth in den „Musikalischen Stundenbüchern" (Dreimaskenverlag, München 1920).

[3]) Senesinos Hauptarie Se possono tanto ist so fortschrittlich, daß die Engländer sie bei einer Wiederaufnahme 1780 garnicht für Händelsch halten wollten.

[4]) Bühnenaufführung in meiner Bearbeitung auf dem Händelfest Halle 1922.

wo der Held voll Liebeswahn in die Totenwelt einzudringen glaubt, durch eine schon völlig Gluckſche Szene, die in der freien gegenſeitigen Durchdringung von Sekko, Akkompagnato und Arie (ihr Mittelſatz iſt eine Passacaglia) den ſpäteren Finalegedanken vorwegnimmt und den Wahnſinn mit $\frac{5}{8}$ Takten malt:

Orlando: Hier ſei-nen ſtyg'-ſchen Na-chen muß mir Cha-ron ü-ber-laſ-ſen.

Bc. (Accomp.)

Schon ſchwillt die Welle, ſchon nah' ich

(Unisono)
p Andante (Accomp.)

mich der Höl-le. Dort ſchon er-blick' ich Gott

(Accomp.)

Plu-tos ſchwar-ze Eſ-ſe, ſein düſt-res La-ger

Wü-tend bellt Zer-be-rus

(Unisono)
Poco allegro

Wü-tend bellt Zer-be-rus

usw.

Trotz ſolcher Leiſtungen fand auch die zweite Akademie im gleichen Jahr aus Geldmangel ein vorzeitiges Ende, was dem Meiſter beweiſen konnte, daß er ſich an eine Gattung verſchwendete, die nicht ſein Beſtes beanſpruchte, im Gegenteil nach damaligen Anſprüchen durch Geiſter von geringerem ſpezifiſchen Gewicht weit beſſer bedient werden konnte.

Gleich einem anderen ungeschlachten Deutschen, Sankt Christofer, wuchs ihm die Riesenkraft erst voll zu, als er den Heiland auf die Schulter nahm. Es war wie eine Mahnung aus höheren Welten, daß gerade damals ihn alles wieder aufs Oratorium wies. Ohne sein Wollen und Zutun griffen 1732 die nationalen Musikkreise aus allgemeiner Sehnsucht nach Ernsterem auf Händels masque von vor zwölf Jahren zurück, gleich zwei Londoner Theater inszenierten „Acis und Galathea" mit und ohne Chöre, so daß Händel sich gewissermaßen gezwungen sah, nun auch seinerseits eine berechtigte Fassung zu bieten, die er unter Einfügung der Neapler Kantatenstücke halb italienisch, halb englisch herausbrachte. Die rein englische Form, die wir heute kennen, stammt erst von 1740. Genau so zwang ihn eine „wilde", aber wohlgemeinte Aufführung der „Esther" (1720 Haman and Mordecai) zu einer Neugestaltung, die gegen die Urfassung[1]) unvergleichlich gewonnen hat[2]). Schon Esthers Eröffnungsrezitativ mit der liebenswürdigen Orgelpunktarie und dem strahlenden Alleluja ist wahrhaft entzückend, Hamans brutale Septimensprünge „Israels Blut färb' eure Hand", das Trauerlied „O, Jordan,

[1]) Beide in der Ges.-Ausg. Bd. 40/41; der Vergleich gestattet tiefe Einblicke in Händels Werkstatt. Daß dies Werk nicht weit beliebter ist, beruht auf dem von der Barockoper übernommenen, uns heute befremdenden Brauch, die Drehpunkte der Handlung, die für unser Gefühl nach dramatischer Ausführung verlangen, nebenher in einem Sekkorezitativ als anderswo geschehen zu berichten; so in der „Semele", so hier bei Hamans Entlarvung. Andrerseits zeigen solche Züge deutlich, wie es Händel nicht auf ein modernes „Konzertdrama" ankam, das Chrysander (entschuldbar) möglichst herausschälen wollte, sondern auf ein barockes „Affektenkunstwerk" von mehr musikalischer als literarischer Artung.

[2]) Die Ankündigung der Aufführung in Heideggers Theater versprach: „Es wird keine Aktion auf der Bühne sein, aber man wird die Szene passend ausschmücken. Die Sänger und Musiker werden aufgestellt wie bei der Krönungsfeier" — nämlich v. 1727, zu der Händel jene vier Krönungsanthems geliefert hatte, die nunmehr in „Esther" mit eingewoben sind. Die kunstgeschichtlich wichtige Verordnung des Londoner Bischofs Dr. Gibson, wonach keine geistlichen Stoffe auf die Bühne kommen durften, hat die Umwandlung der Rappresentazione sacra ins Konzertoratorium Händels günstig beeinflußt, wenngleich noch z. B. im „Saul" szenische Vorgänge, die im Textbuch mitgelesen werden mußten, eine bedenkliche Rolle spielen. Daß die Konzertaufführung nicht mehr Auswendigsingen erforderte, ermöglichte in bedeutsamster Weise die Mitwirkung großer und ausgedehnter Chöre, für die Schering (Oratorium S. 261) besonders Carissimi und C. Förster jun. als Vorbilder nahmhaft macht. Wohlgemerkt sind Händels Oratorien (selbst ohne Ausnahme des „Messias") akustisch und stilistisch nicht für die Kirche, sondern für den Saal oder einen Theaterraum gedacht. Zu Händels Oratorien vgl. Schering S. 255 ff.; Kretzschmars Führer II 2; Chrysander, „Händels biblische Oratorien" (in der zeitlichen Reihenfolge der Stoffe, Vortrag, Neudr. 1921); Bernoulli, Händels Oratorientexte (1905).

Jordan, heil'ge Flut" und der düstere C-moll-Chor „Ihr Söhne Judas" beleuchten packend die Nachtseite des Dramas, das kurze Duett zwischen der vor Angst fast vergehenden Esther und dem ritterlichen König gehört (wie meist bei der Vorschrift adagio e staccato) zu Händels schönsten Eingebungen. Das edle Werk hat damals (wie auch seit Mainz 1898 wieder mehrfach) vollen Beifall errungen.

1733 hatte Händel mit „Deborah" ein neues Volloratorium fertig, dessen Hauptgewicht auf den oft achtstimmigen, meist anthemartigen Chören liegt, in ihrem heroischen Gepräge deutliche Vorboten zum Judas Makkabaeus, wie sie bereits glänzend Händels Fähigkeit erweisen, das Fugengewebe zu volkstümlichster Durchsichtigkeit aufzulockern und auseinanderzulegen. Leider hat der Textdichter Humphrey es nicht verstanden, die volksentflammende Titelheldin und Sisseras fanatische Mörderin Jaël über gewohnte Sopranistinnenschablone zu erheben und gegen die Männerrollen in den Vordergrund treten zu lassen, so daß unsere handlungsbedürftige Gegenwart sich höchstens durch die ungemein scharfe Kennzeichnung der Baalspriester gegenüber den Judenchören völlig gefesselt fühlen dürfte; hier allerdings überwältigt er im gewaltigen Zusammenprall beider. Auch die für Oxford[1]) geschriebene „Athalia" vom gleichen Jahr (nach Racine) lahmt etwas im dramatischen Ablauf, obwohl die trübe Traumerzählung, die Huldigung vor dem wiedererkannten Joas und die verzweifelte g-moll-Schlußarie der Titelheldin durchaus packen und die kantatenhaften Chöre große Schönheiten enthalten. Im nächsten Jahre fand London an einer italienischen Ueberarbeitung des Werks als Il parnasso in festa lebhaftes Gefallen.

Einen schweren Schlag für Händel als Opernunternehmer bedeutete 1733 Senesinos Fahnenflucht, der mit Rolli, Montagnana und der Cuzzoni eine Gegenoper unter Porpora, später auch mit Hasse und Farinelli als Gaststernen gründete, teils vom stockbritischen Adel aufgestachelt, teils durch Händels felsharte Sachlichkeit gereizt, der den Kastratenlaunen und den Primadonnenschnörkeln keinerlei Zugeständnisse machte, im Gegenteil aus Gründen künstlerischer Gleichgewichtsverteilung auch Tenor und Baß zu ihrem Recht kommen ließ und seine Italiener in englischen Oratorien zu singen zwang. Tief verletzt durch die Untreue seiner vermeintlich Getreuesten eilte der Meister nach Italien, um neue Sänger zu gewinnen: mit Carestini und der prachtvoll anhänglichen

[1]) Man wollte ihn dort zum Doctor of music promovieren, Händel winkte aber ab, da ihn die hochmütige Pedanterei der dortigen Gelehrten anwiderte, und blieb zeitlebens ohne akademischen Titel.

Strada konnte er Arianna zur Eröffnung der dritten Akademie mit großem Erfolg herausbringen, den das wundervolle Stimmgewebe der Arien und der frische Hörnerklang des Orchesters vollauf verdient hatten. Trotz literarischer Unterstützung durch den wackeren Satiriker Dr. Arbutnoth und demonstrativer Huldbezeugungen der Königsfamilie mußte Händel 1734 in die neue, bürgerlichere Coventgardenoper (Direktor Rich) übersiedeln, wo der bis ins Kleinste meisterlich geformte Ariodante und die herrlich instrumentierte Alcina mit Chören (darin z. B. der berühmte Gesang Verdi prati, beide wieder nach Ariost) die Haupttreffer wurden[1]). Gleichwohl verengte sich der Kreis von Händels Bewunderern immer bedenklicher, finanziell stand ihm genau wie den unvernünftigen Konkurrenten das Wasser bis an den Hals, und in verbissenem Trotz steigerte Händel seine Produktion krampfhaft auf drei Opern in fünf Monaten (Giustino, Arminio, Berenice), von denen gleichwohl mindestens die erste und dritte volle Meisterleistungen waren. Im Frühjahr 1737 brach Händel unter der Last der Anstrengungen und Aufregungen an einem Schlaganfall zusammen, der ihm wochenlang die rechte Seite lähmte. Doch seine eiserne Natur siegte dank einer selbstverordneten Gewaltkur in den Aachener Bädern, die den dortigen Nonnen als ein Wunder erschien: er konnte bald wieder Orgel spielen, und auch seine Schriftzüge, die zuletzt zitternd und hastig geworden waren, gewannen rasch die alte Rundung und Klarheit zurück. Der Bankrott der Oper nahm ihm sämtliche Ersparnisse, nur mit knapper Not entging er dem Schuldturm, und mit 52 Jahren sah er sich nach solch gewaltigem Kampf dem Nichts gegenüber. Aber auch er „griff", wie der ihm in so vielem verwandte Beethoven, „dem Schicksal in den Rachen"; auf den zweifelhaften Genuß der Impresa verzichtete er fortan, um nur noch wenige Opern als Außenstehender zu liefern — London war schließlich des wilden Wettlaufs müde geworden, den die Satiriker treffend mit den byzantinischen Kämpfen zwischen Blauen und Grünen verglichen hatten. Seine letzten Bühnenschöpfungen waren u. a. Faramondo (Text von Ap. Zeno), dann der durchs Zurückgreifen auf komische Zwischenspiele[2])

[1]) Die Ouvertüre und die Ballettsätze sind neuerdings durch G. Göhler wieder mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden.

[2]) Der Text stammte anscheinend aus weit älterer Zeit, schon Cavalli, Förtsch und 1696 Bononcini hatten den Stoff gleich vertont — jetzt kam ihm die neueste Mode der neapolitanischen Buffo-Intermezzi entgegen; doch sträubte sich Händel begreiflich gegen diese ihm von Heidegger aufgezwungene Humoristik, zu der er in so tragischer Lage am wenigsten gestimmt war.

eigentümliche „Xerxes" (Serse) mit der als „Largo von Händel" weltberühmt gewordenen Eingangsarie, und Deidamia (1740). Fassen wir an diesem Punkt kurz zusammen, was sich über den Bühnenkomponisten[1]) Händel sagen läßt, so ergibt sich ein ähnliches Bild wie bei Mozart: mag mancher gleichzeitige Italiener der weit geschicktere Theatraliker gewesen sein, so sucht der deutsche Großmeister als tiefschauender Menschengestalter und als Beherrscher der inneren, der ethischen Dramatik seinesgleichen. Gewiß steht er formal durchaus unter dem Gesetz teils noch der venezianischen, mehr schon der neapolitanischen Schule mit ihrer großzügigen barocken Arienarchitektur[2]); im übrigen musiziert er mit einem weltvergessenen, priesterlichen Ernst, mit einer tonkünstlerischen Gedrungenheit, die über das damalige teatro alla moda notwendig hinausführen mußte. Gleichwohl haben die Göttinger und Hallenser Neuinszenierungen bewiesen, daß Händels Opernschaffen nicht mehr als bloße biographische Merkwürdigkeit, als langer Auftakt zum „eigentlichen" Händel betrachtet werden darf, sondern Eigenwerte höchsten Ranges besitzt, deren Wiedererweckung zu den größten und aussichtsvollsten Aufgaben heutiger Musikrenaissance gehört — die heilende Wirkung dieser urgesunden Monumentalkunst ist noch gar nicht abzusehen. Händels Opern können und müssen für unsere Kinder werden, was Corneilles und Racines Tragödien heut noch für Frankreich bedeuten: altklassischer Nationalbesitz.

Schon in den letzten Opernjahren hatte Händel während der theaterlosen Fastenzeit immer öfter Oratorienkonzerte veranstaltet, denen er seit der Esther-Aufführung von 1735 verstärkte Anziehungskraft dadurch verlieh, daß er an den Hauptabschnitten mächtige Orgelkonzerte einlegte, in denen seine Spiel- und Stegreifkunst Triumphe feierte. Nach schönem altenglischen Brauch wurde alljährlich der Cäcilientag

---

[1]) Vgl. Kretzschmars Gesch. d. Oper S. 177 ff.; H. Aberts meisterlicher Vortrag „Händel als Dramatiker" (Sonderabdr. aus den Mitteilungen d. Göttinger Un.-Bundes 1921).

[2]) R. Steglich in Zs. DMG. III. 518 ff. u. 615 ff. möchte diese sogar zu einem ganzen System des gegenseitigen Tonartenzusammenhangs innerhalb jeder Einzeldekoration (Halbaufzug) ausbauen, doch erscheint sein geistreicher Versuch, wenn man ihn an anderen Opern Händels außer seinem Beweisobjekt Rodelinda nachprüft, wenigstens soweit er eine bewußte Absicht Händels behauptet, kaum als gelungen. Bestenfalls sei zugestanden, daß Nachbararien gern in einem naheliegenden Verwandtschaftsverhältnis stehen, und auffallende Risse im tonartlichen Verlauf auch mit Stimmungsumschwüngen sich instinktiv decken können, wobei dann aber wohl die Tonartencharakteristik hauptsächlich mitspielt. Vgl. auch oben S. 158.

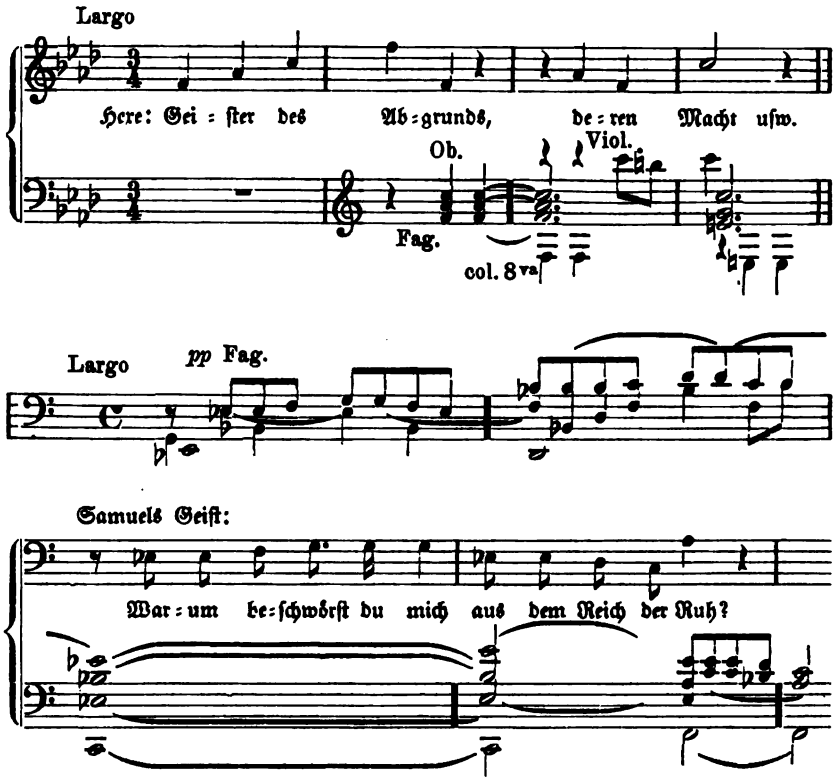
(22. November) mit festlicher Musik begangen; Händel vertonte 1736 Drydens ausgezeichnete, hierfür 1697 gedichtete Ode „Alexanders Fest oder Die Gewalt der Musik" in Oratorienform als „Timotheus und Caecilia", und es wurde ein bis heute gültiger Erfolg. Die alte Fabel von dem Sänger, der bei Alexanders Hochzeit mit Thais das Brautpaar und den Hof kraft seines Gesanges durch alle Leidenschaften hindurchführt, konnte geradezu ein Versuchsfeld für die Affektenästhetik heißen; in der Tat hat Händel es bewundernswert vermocht, mit sparsamsten Mitteln und doch schärfster Gegensätzlichkeit Wut, Zärtlichkeit, Mitleid usw. darzustellen, wobei er gewöhnlich eine Arie mit einem Chor zu thematischer Einheit bindet. Daß dieses „Alexanderfest" heute vor anderen Chorwerken Händels etwas in den Hintergrund getreten ist, liegt wohl an der auf uns allzu rationalistisch wirkenden Idee des Ganzen, das ohne eigentliche Geschehnisse abrollt und obendrein durch den (an sich ganz entzückenden) Szenenwechsel von der Antike ins christliche Mittelalter hinüber einen merklichen Bruch erleidet. Die „kleine" Cäcilienode von 1739, die Dryden 1687 für Purcell gedichtet hatte, wirkt in ihrer liebenswürdigen Frische als echte weltliche Chorkantate doch wesentlich einheitlicher auf uns.

Händels erstes Werk nach der Rückkehr von Aachen wurde unerwartet ein ernstes: das Traueranthem auf Königin Caroline, das öfters wieder hervorgeholt werden sollte; noch auf Mozarts Requiem hat es thematisch eingewirkt. 1738 setzt dann Händels Großzeit mit „Saul" ein[1]). Wie in der antiken Tragödie[2]) übernimmt der Chor nunmehr die Rolle nicht nur der turba, sondern auch des „idealen Zuschauers": die Schilderungen des Neides und des Jähzorns (im „Herakles" auch der Eifersucht) erheben sich mit visionärer Stimmungsgewalt geradeswegs zu mythischer Größe. Der strahlenden Siegesfeier des Anfangs, vielleicht der größten aller Oratorienexpositionen, hält in tragischem Gegensatz die düstere Totenklage Davids um Jonathan das Gleichgewicht, eingeleitet durch den allbekannten Trauermarsch (C-dur!), dessen Geheimnis wohl in seiner unendlichen Einfachheit liegt. Den Höhepunkt des Ganzen bildet die nächtliche Beschwörung Samuels durch die Hexe von Endor (im Original Tenor!) mit dem genialen Fagott-

[1]) Chrysanders Bearbeitung hat durch eine kühne, aber doch geglückte Operation die noch an die Opera seria gemahnenden Hofintrigen der amourösen Nebenhandlung sowie die Wiederholung des Speerwurfs gestrichen; nur schade, daß so auch die reizvolle Besänftigung Sauls durch Davids Saitenspiel fallen mußte.

[2]) Kretzschmar, Führer II, 2 S. 65 f. mit weiteren Belegen.

Akkompagnato, eine Krönung aller venezianischen Geisterszenen von Monteverdi bis auf Traëtta hin.



Wesentlich anderer Art ist das Geschwisterstück vom gleichen Jahre, „Israel in Ägypten", durch stärkste Bevorzugung glanzvoller Doppelchöre vor den Solostücken, was die Einführung dieses wuchtigen Meisterwerks bei dem ariengewohnten Publikum Händels jahrzehntelang hintangehalten hat. Ursprünglich war dem gewaltigen Exodusstück, das sich Händel selbst aus der Bibel zusammengestellt und in nur elf Tagen komponiert hatte, eine umfängliche Totenklage um Joseph (aus dem Traueranthem für die Königin) vorangestellt, doch entschied der Meister sich letzterhand für die heutigen nur zwei Teile mit dem rhapsodischen Testobeginn „Nun kam ein neuer König in Ägypten." Schlagend werden die sieben Plagen versinnlicht, so in einer unheimlichen Altarie das groteske Hüpfen der Frösche, so in dem harmonisch erstaunlichen „Ekelchor" mit seinem zackigen chromatischen Fugenthema, dem tobenden „Hagelchor", dem atemraubend dumpfen „Finsternischor" samt

dem kraftvollen anschließenden Chorrezitativ[1]). Aus dem zweiten Teil ragt besonders das wirksame Duett für zwei Bässe hervor „Der Herr ist der starke Held". Zumal die Dankchöre (Freiheitstaumel beim Abzug, Staunen über das sich öffnende Meer, Grausen über den Untergang der Verfolger, Jubelsturm der Befreiten) zeigen Händels unvergleichlich leuchtende Farbengebung und Urkraft der Chorgestaltung, so daß „Israel in Ägypten" zu den erlauchtesten Aufgaben kunstvollen Massengesangs gehört, eine Apotheose des Anthemgedankens.

L' allegro, il pensieroso ed il moderato („Der Muntere, der Gedankenschwere und der Gemäßigte") heißt das heut leider nur wenig bekannte Oratorium von 1740, das gleichwohl (in Bearbb. von R. Franz oder anderen) schon oft berechtigtes Entzücken geweckt hat. Ähnlich wie im Alexanderfest die Affektenlehre, wird hier die Charaktertheorie musikalisch ausgebeutet. Hatte der große Milton sein Gedicht (um 1635) in zwei gegensätzliche Schilderungen des sanguinischen Optimisten und des pessimistischen Eigenbrötlers auseinandergelegt, so läßt Händel jeweils ein fröhliches und ein ernstes Stücklein sich ablösen, ohne daß ein bestimmter Solist dem betreffenden Charakter dauernd zugeordnet bliebe, und es entsteht eine lockere Reihe allerliebster Szenen (Tanz, Jagdlust, Lachchor, Stadtbesuch und Shakespearvorstellung seitens des Allegro, Nachtigallenklage, Klostermystik, Kirchenandacht, Szene am Kamin für den Pensieroso), während der von Händels Freund Jennens hinzugedichtete dritte Teil (nur dem Moderato gewidmet) musikalisch etwas schwächer ausgefallen ist — dem Heldentemperament unseres Meisters lag aufklärerischer Gleichmut gottlob am wenigsten nahe. Dies reizvolle „philosophische Liederspiel", das dem Chor kleinere, aber doch dankbare Aufgaben zuweist, sollte man mit Haydns stammverwandten „Jahreszeiten" fleißig abwechseln lassen.

Obwohl Händels Kunst sich, dem langgehegten Wunsch der Engländer gleichlaufend, vom Italienertum entschieden ins Germanische zurückgewendet hatte, blieb seine wirtschaftliche Lage trotz manches erfolgreichen Oratorienkonzerts vorerst bedrängt, so daß er, um nicht als

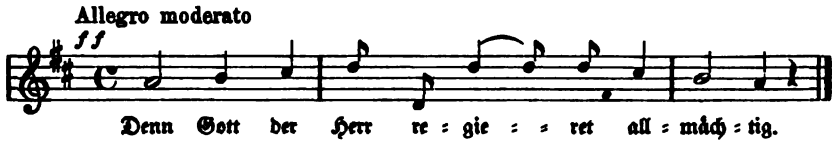
[1]) S. Ochs hat mit Glück vor einigen Jahren zwischen Chor 17 und 18 ein Altarioso „Dank sei dir, Herr" aus einer italienischen Jugendkantate eingeschoben dessen herrliche Melodie sich jetzt allgemein einbürgert — doch tut die moderne Instrumentation des Guten vielleicht ein wenig zu viel (Ausg. mit Orgel durch F. W. Franke bei Tonger). Die Schilderungen der Plagen-Chöre haben sicher ganz besonders auf Haydns „Schöpfung" gewirkt, obwohl dieser zu Händel etwa wie Grillparzer zu Schiller steht; ein genialer Fortsetzer, aber doch ein Umbieger ins Österreichisch-Liebenswürdige und zur Idylle.

Besiegter aufs Festland zurückkehren zu müssen, gern einmal einer künstlerischen Einladung des Vizekönigs nach Irland folgte. In Dublin wurde der 13. April 1742 ein Tag, den jeder deutsche Schuljunge in seinem Geschichtsbuch vermerkt finden sollte: Erstaufführung des „Messias“[1]). Händel hatte diese Krone seiner Schöpfungen mit Hilfe von Jennens selbst textlich geordnet und in drei Sommerwochen des Vorjahrs in England vertont: eigentlich drei Kantaten, die in Rezitativen, Arien, und Chören (also unter Verzicht auf Ensembles und Szenen) Verkündigung und Geburt, irdisches Wirken und Leiden, Auferstehung und Weltsendung des Heilands in wahrhaft kosmischer Loslösung von allem bloß Bekenntnismäßigen schildern — eine Kunsttat, die Klopstocks gleichnamiges Werk unvergleichlich überdauert hat und mit Bachs Matthäuspassion zu den religiösen Menschheitshöhepunkten wie Dantes Commedia und Goethes Faust gehört. Fast jeder der zahlreichen Einzelgesänge mit seiner Rezitativeinleitung ist ein Edelstein, so für den von Händel stets besonders liebevoll bedachten Baß „Das Volk, das da wandelt“ und „Warum entbrennen die Heiden?“, für Alt „O du, die Wonne verkündet“ und „Er ward verschmäht“, für Tenor das ergreifende Arioso „Tröstet Zion“, aus der schier überreichen Sopranpartie „Die Schmach bricht ihm das Herz“ und die Perle aller Händelschen geistlichen Gesänge, die auch auf seinem Grabmal in der Westminsterabtei zu lesen ist „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“. Die gewaltigen Chöre[2]) nennen bei vollendeter Satzkunst ausnahmslos jene höchste Volkstümlichkeit ihr Eigen, um die der große Händelenthusiast Beethoven im Chorteil der 9. Sinfonie so heiß gerungen hat; als Muster wird stets das quadernhafte Allelujah zu nennen sein, das in England wie eine heilige Handlung seit 180 Jahren nur stehend angehört wird, mit dem sozusagen mykenischen zweiten Thema (unisono in vier Oktaven):

---

[1]) Die schönste Erläuterung in Kretschmars Führer, auch einzeln. Eine Handschriftnachbildung der Partitur veröffentlichte die Händel-Ges. — Schering (Oratorium S. 278) weist überzeugend nach, wie stark gerade bei diesem Werk die Jugendeindrücke des norddeutschen Betrachtungsoratoriums (Keiser, Mattheson, Teleman) in Händel wiedererwacht sind. Chrysanders prakt. Ausgabe kann im allgemeinen empfohlen werden.

[2]) Hier mit A. Halm (in seinem sonst vortrefflichen Buch „Von zwei Kulturen der Musik“ S. 181) ein Fugenthema wie „Alle Gewalt und Preis und Kraft“ als „fatales Gackern“ und im Gegensatz zu dem „Schöpfer“ Bach einen Händel als bloßen „Dekorateur“ abzutun, zeugt nur von bedauerlichem Mangel an personalstilistischer Umstellungsfähigkeit auf Händels geniale Einfalt zu. Wohl möglich, daß seine Riesenschrift auch mit den schärfsten Ameisenaugen nicht überblickt werden kann.



Händels Aufführungen des „Messias" haben immer zugunsten einer seiner Lieblingsschöpfungen, des Findlingshospitals, stattgefunden, dem der große Wohltäter gleich der Kasse für arme Musiker selbst in den Jahren eigener dringender Not stets hingebungsvoll geholfen hat. Händel selbst hat dem „Messias" eine Sonderstellung unter seinen Oratorien insofern eingeräumt, als er von ihm nichts im Druck veröffentlichte. Die Ausbreitungsgeschichte dieses Werkes kann hier nicht ausführlich gegeben werden: London, Hamburg, Schwerin, Mannheim [1]) waren die ersten Stationen, der falsch datierten englischen Säkularfeier (1784) folgten die Massenaufführungen in Leipzig (J. A. Hiller) [2]), Berlin (ders.) und Wien, wo Mozarts Uminstrumentierung ihm als „dem" Musikfeststück des 19. Jahrhunderts über die Zeitbrücke vom Ende der Generalbaßepoche bis zum Erstarken der modernen Händelstudien hinübergeholfen hat.

Bereits acht Tage nach der Vollendung des „Messias" begann der Unermüdliche, dem nach Abstellung der Kastratenwirtschaft in Mrs. Cibber und dem Tenoristen Beard musterhafte einheimische Gesangskräfte zugewachsen waren, den „Samson" (Text v. Hamilton nach Milton), der durch die packende Zeichnung der Gestalten zumal des Titelhelden und des prahlerischen Riesen Harapha sowie den gleichmäßigen musikalischen Hochstand mit Recht zu Händels beliebtesten Chorwerken gehört — nur schade, daß der Dichter sich auf die breite Schilderung der trüben Szenen nach Samsons Übermannung und Blendung beschränkt hat, so daß die dramatischen Wendungen wieder bloß epischer Rückerinnerung überlassen bleiben; das Auftreten der Heuchlerin Dalila schmeckt noch etwas unerwünscht nach der eben glücklich überwundenen Opera seria, trägt aber immerhin einen neuen Zug in Händels Oratorienwelt hinein. Held Samson ist zweifellos trotz seiner Passivität des Meisters ergreifendste Tenorpartie (neben Jephta) geworden, und die gegensätzlichen Chöre der Juden und Philister bieten fesselnde Aufgaben.

Das nächste Werk (1744), „Semele" [3]), wurde wegen seines antikmythologischen Stoffs nicht als Oratorium gerechnet, sondern mit dem

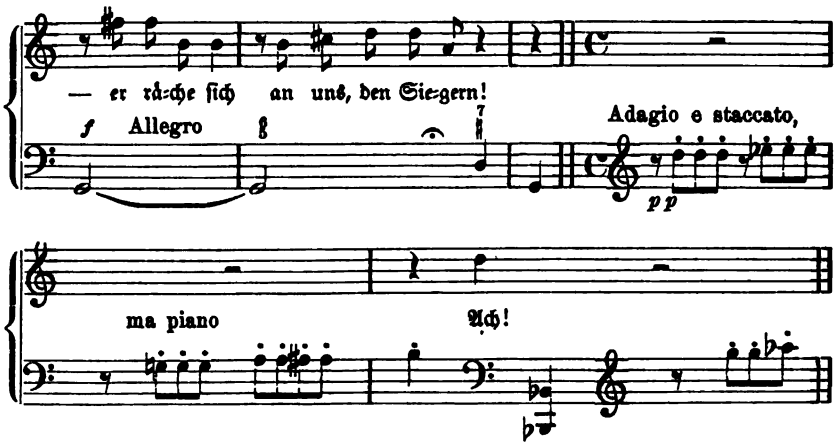
[1]) Seiffert im Petersjb. 1916.

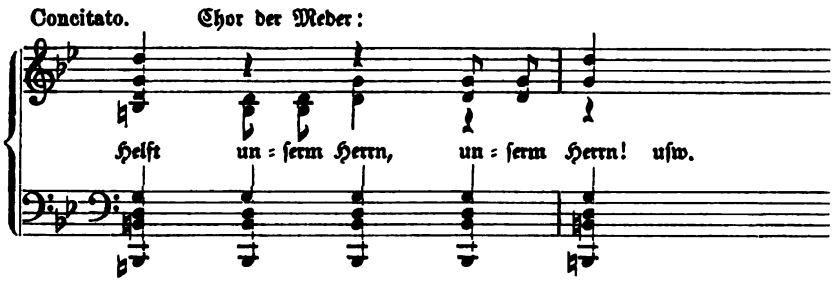
[2]) H. v. Hase in Zs. DMG. II 21 ff.

[3]) Empfehlenswerte Bearb. v. A. Rahlwes (Leuckardt), eingeleitet v. H. Abert.

Verlegenheitsnamen „the story of S.“ („Die Geschichte der S.“) bezeichnet. Die ausgezeichnet lebensvolle Handlung, wonach die Geliebte des Zeus der Eifersucht Heras erliegt, indem sie voll tantalushaften Übermuts vom Göttervater Unmögliches fordert (nach einem alten Operntext von Congreve 1707), hat musikalisch eine eigentümliche Mischung französischer, italienischer und englischer Elemente nach sich gezogen. Szenen wie die Traumarie, Heras wildes „Erwache Parthenia“, des Schlafgotts safnerträges Lied und seine auf Polyphem zurückweisende Nymphenbegeisterung sichern dem auch an chorischen Kabinettstücken reichen Werk den gewissen Erfolg. — Nachdem Händel in königlichem Auftrag mit dem trompetenfreudigen „Dettinger Tedeum“ eine seiner sieghaftesten Staatskantaten geliefert und mit dem wenig bekannten, doch zumal in der Wiedererkennungsszene reizvollen Oratorium „Joseph und seine Brüder“ eine Idylle geschaffen hatte, deren besondere Wertschätzung mehrere eigenhändige Überarbeitungen Händels erkennen lassen, betrat er 1744 bis 1745 mit „Belsazar“ (Jennens) erneut die Bahn des großen biblischen Dramas. Noch vorzüglicher als in „Deborah“ und „Samson“ hat Händel es hier verstanden, die drei Völker der fromm eifernden Juden, der frisch kriegerischen Perser und der verderbt leichtfertigen Babylonier samt ihren Chorführern Daniel, Cyrus, Belsazar deutlich herauszuarbeiten, wozu gelegentlich sogar Leitmotivbeziehungen beitragen. Vor allem zwingt die schon in der Ouvertüre durch unheimliche Pianostellen vorbereitete Bacchanalszene zur Bewunderung, wo plötzlich mitten im gottlosen Freudenlärm vereinsamte Violintöne von hypnotischer Öde emporschleichen und eine Geisterhand in weiteren Figuren die rätselhaften Zeichen an die Wand malt:

Belsazar: „Wo ist der Gott, des Allmacht Juda rühmt? —





Dann entwickeln sich Instrumentalrezitative von einer Beredtheit, die an die Einleitung zum Schlußsatz von Beethovens „Neunter" gemahnt. Wundervoll hierauf des Königs Zaudern, die seltsamen Magierchöre, Daniels Deutung, die beschwörende Siziliane der Königinmutter und die dramatische Schlachtsinfonie.

Genau gleichzeitig mit diesem großen Wurf gelang „Herakles", wieder eins seiner bekanntesten „Griechenoratorien" — mit erstaunlicher Sicherheit bildet Händel stets die klassisch leichte Luft des Olymp und die lastendere Atmosphäre des biblischen Morgenlandes in zwei ganz verschiedenen Tonsprachen nach. Ähnlich wie bei „Samson" beschränkt sich die Handlung des Geistlichen Th. Broughton nach Euripides auf den Schlußakt der Sage, den Tod des Halbgotts im Nessusgewand, doch tritt die Gestalt des Titelhelden gegen die meisterhaft geschilderte Eifersucht Dejaniras fast allzusehr in den Schatten [1]). Daß das Werk sich, wenn auch erst verhältnismäßig spät, derartig hat durchsetzen können, verdankt es vor allem der seelischen Hochspannung der letzten Szenen und den ungewöhnlich wirksamen Chören.

Händel galt nunmehr, obwohl die Italienerpartei noch gern auf seine „Roastbeef-Sänger" spottete und der Adel durch Hofintrigen den Gelderfolg seiner Aufführungen zu schmälern suchte, als unumschränkter Herrscher im Reich der Töne, und seine jährlichen zwölf Fastenkonzerte in Musikfestbesetzung (1740 bis 1759) [2]) machten London zur ersten Oratorienstadt der Welt. Jene kriegerischen Unruhen, denen als Zeugnisse der englischen Händelschule Careys God save the King und Arnes Rule

[1]) Auch hat der sonst oft töricht urteilende Reißmann (Händel S. 140) mit der Feststellung recht, die Hauptarie des Herkules „Mein Name wird zu allen Zeiten" bedeute eigentlich einen Rückfall in Keisers gelegentlich etwas billigen Ariettenstil.

[2]) Er hatte 100 Spieler gegen nur 80 Sänger; wichtig ist zu wissen, daß er gegen zwei Streicher immer einen Oboer als Klangausgleich verlangte, so daß er mit 26 Oboen und 12 Fagotten chorisch musizierte — erst das ergibt samt den Akkordinstrumenten (Flügel, Cembalo, Harfe) den echten Klang des Händelschen Orchesters.

Britannia entwuchsen, während Händel selbst ein aus älteren Oratorien- und Anthemstücken umgearbeitetes „Gelegenheitsoratorium" patriotischen Inhalts beisteuerte, verursachten eine längere Pause in seinem Schaffen. Erst 1746 begrüßte er den siegreich heimkehrenden Feldherrn mit seinem wohl volkstümlichsten Werk „Judas Makkabaeus" (den arg ungeschickten Text schrieb Th. Morell), das man sogleich richtig auf die damaligen Zeitereignisse umdeutete[1]). Dies taghelle, mannhafte Meisterwerk hat in Deutschland durch ein volles Jahrhundert die Rolle unseres schönsten vaterländischen Oratoriums gespielt, und es steht innig zu hoffen, daß es als solches bei uns weiterleben wird, solange in der Heimat der Sinn für Heldentum, Opfermut und Gottesfurcht lebendig bleibt. Zumal die lapidar schlichten Sätze für Solo mit Chor und die Duette sind bei geringer Schwierigkeit von begeisternder Wirkung[2]).

Von dem rauschenden Erfolg des Makkabäus neu beflügelt, brachte Händel in den nächsten Jahren eine ganze Reihe weiterer Oratorien, die oft nur binnen zwei bis vier Wochen entstanden. „Alexander Balus" wird trotz mancher melodischen Schönheit und klanglichen Köstlichkeit (z. B. Apolls Saitenspiel: Harfe, Mandoline, zwei Soloviolon-celle und Orchester) kraft eines salzlosen Textes von Morell, der makkabäische Staatsaktionen um die Hand der jungen Kleopatra ohne menschlich fesselnde Schürzung abhandelt, kaum neu zu beleben sein. Dagegen gehört „Josua" dichterisch wie musikalisch zu den besten aller Oratorien. Auf der einen Seite stehen wie Horant und Wate aus der „Kudrun" der kampffrohe Tenor des Titelhelden und der schwere Baß des grimmen Kaleb, der zum Schluß Hebron zu Lehen empfängt (Arie „Wenn ich auf Mamres Fruchtgefild"), nebeneinander; auf der Gegenseite hat der 62jährige Meister das Liebesidyll zwischen dem jungen Krieger Othniel (Alt, heut vielleicht Bariton) und Kalebs Tochter Achsah (Sopran) mit aller Anmut süßer Jugendschwärmerei zu erfüllen gewußt. Dazu steuern die Chöre gewaltige Naturschilderungen (Stillstand des Jordan, dann von Sonne und Mond) und klirrende Schlachtgemälde bei, so daß keine der 62 Nummern des blühenden Werks eine Niete birgt.

---

[1]) Das Hauptstück übrigens, den weltbekannten Chor „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" = „Tochter Zion", dem das Carillon-Lied aus „Saul" und der Kinderchor aus „Jephta" naheverwandt zur Seite stehen, übernahm er erst 1751 aus seinem „Josua", wie er ähnliche Verpflanzungen (z. B. des Trauermarsches aus „Saul") auch sonst gern vorgenommen hat.

[2]) Die Bearbeitung von H. Stephani ist der allzuverkürzten Erysanderschen vorzuziehen.

Auch „Salomo“ (1748, Morell) ist eine der reichsten Partituren Händels, in der zwei Chöre nebst Orchestern und Orgeln strahlend wider einander konzertieren; bleibt die Anteilnahme auch mehr eine rein musikalische, da den repräsentativen Bildern — Salomos Herrlichkeit, Salomo als weiser Richter, Die Königin von Saba — jeder tragische Schatten fehlt, so finden sich hier doch klangliche Herrlichkeiten wie kaum ein zweites Mal (Nachtigallenchor!). Auch solistisch ist es ein Händel hohen Ranges, für den schon Mendelsohn zu werben versucht hat[1]). Um so vorzüglicher als Drama ist „Susanna“ gelungen, ein Loblied auf Weibesreinheit, während das italienische Seicento den Stoff als oratorio erotico (Schering S. 303) etwa verdächtig bevorzugt hatte. In ihren Arien und zumal dem gemeinsamen Terzett läßt Händel die beiden Sünder (hier stutzerhaftes Schmachten, dort düster-wilde Sinnenbrunst) meisterhaft zu Susannas keuscher Holdseligkeit kontrastieren. Mit knappen Liedformen, so den volkstümlichen Balladen der Dienerin, führt Händel ein neues, zukunftgewisses Element ins Oratorium ein, und da die Chöre überdies entzückende Naturidyllen bringen, sollte das jugendfrische Werk[2]) weit öfter auf den Gegenwartprogrammen erscheinen.

Ebenso unbegreiflich ist die bisherige Vernachlässigung von „Theodora“ (1750, Text von Morell nach Corneilles Polyeuct), dem einzigen altchristlichen Märtyrerstück Händels, dessen gutgeführte Handlung in ihrer Wortknappheit fast an Shakespeares sprunghaft aphoristische Technik gemahnt — ein Hauptgrund, weshalb sich Händels Werke dieser Art am wenigsten bei den Romanen haben einbürgern wollen (Schering S. 270). Der fast beispiellose Reichtum herrlichster Arien zeigt dem Stoff gemäß einen seltsam schwärmerischen Auftrieb, die romantische Kerkerszene mit ihren eigentümlichen Sinfonien und der sich gewaltig steigernden Ekstase bietet ihn besonders rein, die Chorvision von der Erweckung des Jünglings zu Nain gehört zu des Meisters bildhaftesten Leistungen. Einen wahrhaft erhabenen Abschluß fand Händels Oratorienschaffen mit „Jephta“ (1751, Morell)[3]): wohl nie zuvor hatte er

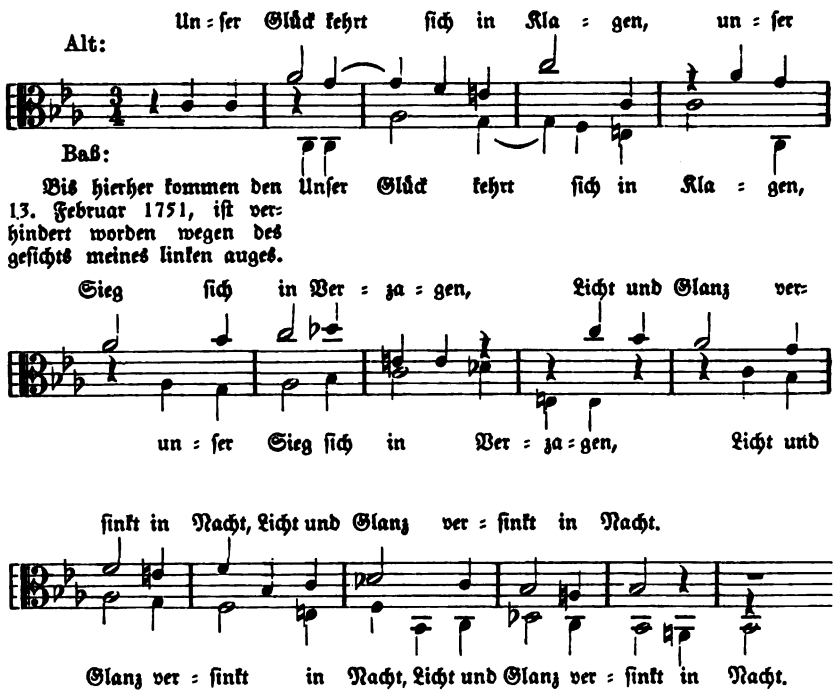
[1]) Eine Neugestaltung bereitet K. Straube vor.

[2]) Neubearb. von A. Schering für das Hallische Händelfest 1922.

[3]) Das höchst fesselnde Autograph bot die Händel-Ges. in genauer Nachbildung. Seifferts knappe Bearb. ist die stilechtere, streicht nur die Lyrik allzusehr zusammen und ist im Quartettsatz nicht geglückt, diejenige von H. Stephani ist wesentlich dankbarer ausgeschmückt, biegt aber den Schluß durch Einführung des Wagnerschen Erlösungsgedankens recht unhändelsch ins Modern-Romantische ab. Heuß hat schon recht, gerade in dem derbluftigen Puttentanz am Umschwungspunkt einen der echtesten Barockzüge zu sehen, der auch für die übrige Schlußgestaltung maßgebend bleiben darf.

ein so erschütterndes Seelengemälde aufgerollt, wie es sich hier durch das unbedachte Geldbnis des Vaters im tragischen Umschwung von Liebesidyll und Siegesjubel zu tiefstem Elternleid entfaltet. Vollendet deutlich sind alle Gestalten umrissen, und die Steigerung der Gefühle von der ersten bangen Vorahnung der Mutter (Altarie f-moll) über den grellen Entsetzensaufschrei Jephtas bis zur verklärenden Schmerzüberwindung („Tragt sie, Engel, sanft empor") ist ungeheuer.

Wie für Händel selbst während dieser Arbeit die Schicksalsperipetie einsetzte, zeigt bei dem wundervollen Chorkanon „Licht und Glanz versinkt in Nacht" die deutsche Notiz:



Mehrere Staroperationen blieben erfolglos — die letzten Füllstimmen zu Jephta sind nur noch unsicher als dicke Notenköpfe ohne Stiele eingefügt, seit 1753 war Händel völlig blind. Hat er auch gelegentlich noch seinem getreuen Faktotum, dem Ansbacher J. Christof Schmidt, der ihm seit einem Menschenalter zur Seite stand, kleinere Arbeiten in die Feder diktiert, so ist doch sein Schaffen durch dies Unglück, an dem er zunächst schwer trug, kaum viel später als dasjenige Bachs zum Abschluß gelangt. Man sah erschauernd, wie der Greis in einer Aufführung des

„Samson" bei der ergreifenden Klage des Blinden „Nacht ists umher" bleich wurde und zitterte. Doch bald gewann sein Heldencharakter die Fassung zurück, er nahm wieder seine Orgelkonzerte auf und dirigierte sogar vom Flügel aus seine Chorwerke. Am Abend vor einer solchen Aufführung starb der Große unerwartet ohne vorhergegangenes Krankenlager in seiner Londoner Wohnung (14. April 1759). Sein Testament von 1750 bestimmte im Vollbewußtsein seines Werts die Bestattung in der Westminster-Abtei, die Überweisung seiner Handschriften ans Museum usw. und bedachte in pietätvollster Weise die deutschen Verwandten, zumal seine geliebte Nichte in Halle, sowie die Armen in London.

Unter den Druckveröffentlichungen seiner Instrumentalwerke stehen die Suites de pièces pour le clavecin (1720) zeitlich an der Spitze[1]), wertvoll durch die einzig authentischen Auszierungen, während die weiteren Partiten von Walsh nach vorläufigen Aufzeichnungen für die Schüler als Raubdrucke herausgegeben worden sind; den Fugen op. 3 (1735) folgten noch weitere Freibeuterausgaben. Schon bei Zachow hatte Händel nicht nur die mitteldeutschen, sondern auch die Wiener frühbarocken Klaviermeister studiert, zu den hamburgischen gesellten sich die italienischen Eindrücke (Pasquini, D. Scarlatti), selbst Couperin und Rameau blieben ihm nicht fremd, so daß er auf universeller Grundlage weiterbauen konnte. Trotzdem erhebt sich seine äußerst differenzierte Kunst weit über bloßes Auswählen und Nachahmen, führt vielmehr teils auf dem Weg der alten Tanzfolge, teils auf dem der welschen Sonate zu eigentümlich freien Höhen empor. Brahmsens Händelvariationen op. 23 haben diese Kunst voll gepflegtester Ornamentik, die an altenglische bunte Jagdstiche gemahnt, kongenial in vielen ihren Seiten nachgebildet; Stücke wie die f-moll-Partita oder die Grobschmiedvariationen gehören zum Wirkungsvollsten der klassischen Klavierliteratur, die elf Fugen stellen sich, obwohl von etwas lockerem Aufbau, stattlich neben diejenigen des wohltemperierten Klaviers.

Als op. 1 (nämlich der Instrumentalwerke!) veröffentlichte Händel 1732 zwölf Solosonaten (teils für Violine, teils für Flöte) mit Baß, deren berühmteste die Geigensonate in A-dur geworden ist[2]), ein herr-

[1]) Die Klavierwerke in der Ges.-Ausg. Bd. 2 u. 48, letzterer besonders lehrreich durch die Jugendarbeiten. Vgl. auch Weitzmann-Seiffert S. 445 ff.

[2]) Dankbarste Ausgabe v. F. David, getreueste in Joachim u. Moser, Violinschule III. Auch die anderen Sonaten (Ausg. v. G. Jensen) sollten fleißiger gespielt werden. Seifferts Ausg. ist wegen unbegründeter Zusätze und hinsichtlich der Phrasierung weniger zu empfehlen.

lich klares, mannhaftes Stück von vier Sätzen, in dessen Mittelpunkt eine wirkungsvolle Doppelfuge steht. Werk 2 (1736) mit sechs und Werk 5 (1739) mit sieben Triosonaten wandeln teils Corellis Pfade, teils greifen sie frisch auf die Partitenform zurück und sollten ausnahmslos wieder der häuslichen Kammermusikpflege zugeführt werden. Die sechs „Oboenkonzerte" (op. 3, 1738, doch schon aus der hannöverschen Zeit) sind nicht Solowerke, sondern Concerti grossi mit Oboenverwendung, etwas buntscheckig an Gestalt, jedoch in einzelnen Sätzen von bezaubernder Melodik, so daß Walsh mit einem unberechtigten Druck von fünf weiteren Stücken (1741) auf sicheren Erfolg rechnen konnte. Werk 4 (1734/39/60) enthält jene mächtigen Orgelkonzerte mit Orchester, die Händel — eigentlich auch nur verkappte Concerti grossi — in seine Oratorienaufführungen einschob; mit Recht werden sie noch heute gelegentlich in Sinfoniekonzerten gespielt, verlangen aber im Solopart meist reichliche Ergänzung, da Händel diesen nur ziemlich skizzenhaft festgelegt hat. Beschränkt sich in op. 3 das Orchester auf bloße Ritornelle, so nimmt es in op. 7 moderner an der Motivzerpflückung teil. Die letzten, erst 1797 gedruckten Orgelkonzerte stammen wohl aus Händels spätester Zeit: während hier dem Orchester ganze Suitensätze allein zufielen, behielt sich der blinde Meister besondere Teile vor, in denen er gewaltig aus dem Stegreif fantasierte — soll er doch als Organist nach dem Zeugnis von Kennern, die beide Titanen gehört, einem Bach nichts nachgegeben haben. Den unbestrittenen Höhepunkt in Händels sinfonischem Schaffen bilden die zwölf Concerti grossi op. 6, die sämtlich im Oktober 1739 während der stürmischen Notzeit des dritten Opernzusammenbruchs entstanden und von ihm ausnahmsweise auf Subskription veröffentlicht worden sind, um der äußersten Bedrängnis zu steuern. An thematischer Plastik, gedanklicher Reife der Fugen, frischer Spielkunst gehören die Allegri, an großartiger Tiefe der Empfindung die langsamen Sätze zu den bedeutendsten Instrumentalleistungen aller Zeiten[1]).

Einen weiten Weg hat Händel zurückgelegt von jenen noch in Schützens Schule wurzelnden Anfängen Zachowscher Mundart bis zum „Jephta", in dessen Instrumentalritornellen bereits der spätere Hasse merkbar wird und besonders Stamitz vernehmlich „mannheimert". Die gelegentlich aufgeworfene Behauptung, Händel sei uns an England „verloren" gegangen, ist unrichtig — der Mann, der zwischen allen modisch französischen Briefen an den Schwager Michaelsen plötzlich in

[1]) Siehe die Erläuterungen in Kretzschmars „Führer".

sein liebes Deutsch ausbricht, als es gilt, für die Bestattung der geliebten Mutter zu danken, der seiner deutschen Königin im fremden Lande den Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" und das altvertraute Ecce quomodo ins Traueranthem mischt, der im Erblinden jene deutsche Notiz in seine englische Partitur einträgt, ist im Fühlen und Denken ebenso wenig Engländer geworden wie in seinem Musizieren Brite oder Italiener: selbst in den anscheinend neapolitanischsten Opern schildert er Quellenmurmeln und Nachtigallengesang, Bachrieseln und Blätterrauschen noch mit urdeutscher Naturschwärmerei — von der gewaltigen Sendung, die seine Werke, zumal seit dem hundertsten Geburtstag, im deutschen Geistesleben erfüllen sollten, wird später noch zu reden sein. Schon die Wiener Klassiker dankten ihm Unendliches, und seine Weltmission ist heut noch längst nicht erschöpft; wir alle bedürfen seiner freien Männlichkeit, seines idealistischen Kämpfertums, seines Muts zur strahlenden Helle, die zu unserer romantischen Trübe, zu unseren nervösen Halbheiten im schier unbegreiflichen Gegensatz gesundesten Hochbarocks steht. Unserm Schaffen sollte seine elementare Sparsamkeit in der Verwendung äußerer Kunstmittel trotz allem sonstigen Stilwechsel wieder zum Leitstern werden, daneben aber auch seine frohe Lebensbejahung: er seufzte nicht nach dem verlorenen oder künftigen Kunstideal, sondern zwang sich die große Kunst in seine Lebenstage hinein; sie war für ihn dort, wo er felsenhaft ragte.

Viertes Buch

Das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit

„Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch ... das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche mit Ernst anfingen, teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden und gar teutsch zu singen!"

Wolfgang Amadeus Mozart

1. Kapitel: Die Geburt des neuen Instrumentalstils

Hat eine bestimmte Kunstrichtung ihre höchste Blüte erreicht, so pflegt sie rascher zu verfallen als der nächste Neuanstieg erfolgt, und es tritt ein scharf erkennbares Wellental ein — schon das ausgehende 18. Jahrhundert empfand den schroffen Stilwechsel zwischen Hochbarock und Frühromantik um 1750 als die „große Katastrophe der Musik"[1]. Dieser Umschwung geschah allerdings fast noch schlagartiger, als jener um 1618 sich vollzogen hatte. Wie damals folgte auf äußerste Meisterschaft und Altersreife ein jünglinghaftes Tasten, das solcher Zeit immer etwas Rührendes gibt, aber zugleich einen bedenklichen Zusammenbruch der Technik bedeutet. Die Nachfolge Seb. Bachs im Thomaskantorat durch Harrer und Doles ist vielleicht der krasseste Beleg dafür, doch hat die gleiche Bewegung auch ganze Gattungen (z. B. die evangelische Kirchenmusik) und weite Gebiete (z. B. Sachsen-Thüringen) für die deutsche Tonkunst nach größtem Fruchtertrag durch Menschenalter hin brachgelegt. Mit der Notwendigkeit des Pendelrückschlags gebärdet sich das junge Geschlecht dann stets überlieferungsfeindlich; daß gelegentlich selbst Ph. Em. und Christian Bach ihren großen Vater eine alte Perücke gescholten haben[2] und Doles die Fugenform als überlebte Scholastik verspottete, entsprang nicht persönlicher Pietätlosigkeit, sondern dem natürlichen Generationsgegensatz, war Notwehr einer zart aufkeimenden, neuen Kunst.

Bis dahin war pomphafte Ballung, dekorative Repräsentation, ein etwas starrer Glanz die Losung gewesen, jetzt suchte man schlichte Vereinzelung, triebhafte Natur, zwischenfarbige Stimmungen — die Engländer Lillo und Richardson hatten dazu den Auftakt gegeben,

---

[1]) J. S. Petri, Anleitung zur prakt. Musik [2] (Halle 1782) S. 104.

[2]) Burney, Musikalische Reise. Marpurg hatte 1754 in Seb. Bach gerade den Ausgleicher zwischen Alt und Neu gesehen: „Als die Welt nach einer andern Seite auszuschweifen begann, als die leichtere Melodienmacherei überhand nahm und man der schweren Harmonien überdrüssig ward, war der selige Herr Kapellmeister Bach derjenige, der ein kluges Mittel" (=Mittelweg) „zu ergreifen wußte und mit den reichsten Harmonien einen angenehmen und fließenden Gesang verbinden lehrte."

J. J. Rousseau wurde der große Bannerträger und Heerrufer des „unverkünstelten Gefühls" und damit auch einer großzügigen Popularisierung aller Künste. Deutschlands Musiker leisteten ihm willig Gefolgschaft, und schon 1754 entwarf Joh. Ad. Hiller[1]) das Idealbild des neuen Künstlers:

Ein schmachtender Triller von ihm ist mehr als vierzig Konzerte,
von fünfzig mutigen Stümpern gelernt.

Wie meist bei solchem Frontwechsel gefiel man sich zuerst in einem Übermaß, so hier des kindlich Naiven, des (wie L. Mozart predigte) „Popularen", das folgerichtig zu neuer Homophonie und Volksliedblüte führte und die deutsche Musik frische Pubertätsstürme erleben ließ. Zwei gegenteilige Entwicklungsverläufe trafen zusammen, um die gewiß auch schon früher gelegentlich beobachtbare Empfindsamkeit zur auffälligsten Note des ganzen Zeitalters zu verstärken: das im Rokoko abklingende ancien régime, dessen Miniaturkunst freilich in Deutschland keinen breiten Boden mehr fand, gab sich im Bewußtsein naher Todgeweihtheit grazids-schwermütig; und die früheste Romantik, genannt Sturm und Drang, verfiel im Überschwang noch unbewältigter Gefühle bald in tränenselige Wertherstimmung[2]), bald in jünglinghaftes Genietum. Wenn ein Seb. Bach fremde Musik anhörte, war es ihm ein Hauptvergnügen, dem jungen Friedemann den Zeitpunkt der Themeneinsätze vorauszusagen, er hörte also streng analytisch, wie es jener Kunst entsprach — ein W. Heinse dagegen faßte die neue Musik phäno-

[1]) In der Abh. „Von der Nachahmung der Natur in der Musik" (Marpurgs Beitr. I 515), die nicht etwa auf Programmusik hinaus will, sondern den „natürlichen Ton der Leidenschaft" sucht.

[2]) Bezeichnend etwa, wie der junge Mozart in Mannheim beim Klavierspiel der Rose Cannabich Tränen vergoß; wie K. H. Graun während der Komposition am „Tod Jesu" zur Bestürzung seiner Frau trotz bestem Wohlsein wochenlang weinte (Mennicke, Hasse u. d. Brüder Graun S. 466); Gleiches wird vom Thomaskantor Schicht erzählt, „der doch ein großer, starker Mann war". Oder man lese das herrliche Kapitel, wie Werther Lottes Klavierspiel lauscht. Hasses Schülerin Miß Davis reiste mit der neu erfundenen Glasharmonika (strumento flebile e malinconico), aus dem noch der alte Goethe „das Herzblut der Menschheit" heraushörte. Um 1777 wurde die Hypochondrie als Modekrankheit im deutschen Lied mehrfach verherrlicht (H. Lewy, Neefe S. 9). Sobald freilich die Romantik zu voller Manneskraft erstarkt war, wehrte sie sich gegen solche Weichheit: Beethoven soll einem Goethe das Weinen beim Musikanhören als unwürdigen Dilettantismus verwiesen haben. Vergl. auch die Auszüge aus Tieck-Wackenroder und Jean Paul in meinem „Musikalischen Zeitenspiegel" (Engelhorns Musikalische Volksbücher 1922). Zu Wackenroder: J. Gregor, Die deutsche Romantik u. d. Musik (Sbd. JMG. X).

menologisch als Ganzes auf, er und seine Zeit horchten auf „Empfindung" und „Genie", D. Schubart auf „Enthusiasmus" und „Feuer", ja dieser bekämpfte geradezu Musiktheorie und -technik als Feinde der Phantasietätigkeit. Die Epoche des „galanten Stils" verlangte vom Ausübenden aber auch „größte Empfindlichkeit und glücklichste Erratungskraft", Ph. Em. Bach fühlte sich geradezu im Zeitalter der „akkuratesten und feinsten Ausführung" lebend[1]), und kein Instrument galt für geeigneter zur Darstellung der neuen Intimität, der subjektivsten Ohrenbeichte, als das kleine Clavichord[2]) — die Akustik des Zeitalters denkt mit Vorliebe an die engen, leeren Stübchen der Chodowieckischen Kupferstiche.

Dementsprechend geriet das Amtskomponieren jetzt in Verruf, das Stimmungs- und Erlebnisschaffen wurde zur Forderung des Tages: Reichardt spricht von „Sklavenarbeit" modischer Verlegerbestellungen[3]), Haydn schreibt der Wiener Tonkünstlersozietät, die so schöne Wissenschaft der Komposition dulde keine Handwerksfesseln; Zumsteeg fühlt sich nicht „durch Geld und Zelebrität" zum Schaffen gedrängt, sondern schreibt nur „Ergießungen seines Herzens" nieder[4]); Ph. Em. Bach hält die Stücke, „welche ich bloß für mich verfertigt habe", für seine besten, und die Leute wundern sich, wenn sein Bruder Friedemann auf Bitten meist nichts improvisieren kann, unaufgefordert aber am Klavier in Verzückung gerät und darüber die Welt vergißt. Leise meldet sich so das moderne l'art pour l'art. Die Bündelbestellungen bei den Wiener Klassikern stehen auf der Zeitenwende: bald gaben sie erwünschten Anstoß, längst fälliger, innerer Notwendigkeit die letzte Formung zu verleihen, bald führen sie nur noch zu lästiger Schablonenarbeit oder bleiben überhaupt unerledigt. Daher tritt auch eine immer entschiedenere Spaltung zwischen dem „Beamten für Musikpflege" und dem freischaffenden Künstler ein[5]),

[1]) R. Steglich im Bachjb 1913. S. 88.

[2]) Hier, schwärmte Schubart, könnten „die Mitteltinten, das Schwellen und Sterben der Töne, der hinschmelzende, unter den Fingern veratmende Triller, das Portamento, mit einem Wort alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gern poltert, rast und stürmt, wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt, der geht am Flügel und Pianoforte vorüber und wählt ein Clavichord von Fritz, Spath oder Stein." Der Typ solches Espressivo-Spielers war (nach Burney III 212) Ph. Em. Bach, der „mit großer Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzes und der Klage aus seinem Instrument zu ziehen wußte" und dafür gern die „Bebung" vorschrieb (Nef im Petersjb. 1903 S. 26).

[3]) Schletterer, Reichardt S. 441.

[4]) Brief an Breitkopf 1795 (L. Landshoff, Zumsteeg S. 90).

[5]) Steglich a. a. O. S. 44.

ebenso zwischen Komponist und Virtuose: Haydn hat ebensowenig mehr wie R. Wagner auch nur ein Instrument befriedigend gespielt.

Dem Gefühlsüberschwang der Zeit bot — ebenfalls antibarock — die Aufklärung ein starkes Gegengewicht durch rationalistische Kritik und die Betonung der mathematischen Musikgrundlagen[1]). Gleichzeitig schuf sie der Tonkunst ein ganz eigentümliches Laienpublikum: den bald verhimmelnden[2]), bald scharf nörgelnden[3]), aber immer angeregten und anregenden „Kenner und Liebhaber", an den ausdrücklich Ph. Em. Bachs Hauptwerke sich wenden; es ist der nobile dilettante der Italiener, dessen Denkweise in Heinses „Hildegard v. Hohenthal" das umfassendste Denkmal gefunden hat[4]). Wie sehr sich der Schaffende auf diese Resonanz angewiesen sah, zeigt etwa Friedrich Bachs Klage, Bückeburg habe „nur schlechte Liebhaberey" und deshalb keinen Musikalienabsatz[5]). In Wien erschien seit 1769 eine Wochenschrift „Der musikalische Dilettante", und die Produktion hatte allgemein diesem Zug der Zeit Rechnung zu tragen, der sich in Batteux's platter Kunsttheorie[6]) scharf ausprägte. Im gleichen Maß wie der Individualismus der Schaffenden zunimmt, werden demjenigen der Nachschaffenden Zügel angelegt. Die alten Stegreiffreiheiten der Generalbaß- und Kastratenzeit, die z. B. in F. Bendas Sonaten eben noch zu einer virtuosischen Spätblüte geführt hatten[7]), sind vorüber, alles wird genauestens vorgeschrieben, wie es dem geringeren Können des Dilettantentums entsprach. Der Orchestermusiker wird

[1]) Selbst der äußerste Enzyklopädistenstandpunkt von La Mettries L'homme machine fand bei uns sein musikalisches Gegenstück in L. Mizlers Vorschlag eines Apparats zur Erlernung der Tonsetzkunst und des Generalbasses, natürlich zum berechtigten Spott der Empfindsamen (Vgl. A. Schering, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung, Zs. IMG. VII), für die Ph. Em. Bach mit der „Anleitung, soviel Walzer als man will mit Würfeln zu komponieren", antwortete. Daß aber auch Hochwertiges geleistet wurde, zeigen neben den bekannten Musiklehren von Quantz, Ph. Em. Bach, Leopold Mozart, Marpurg, Kirnberger vor allem die fortschrittlichen Schriften des geistreichen Regensburgers Jos. Riepel seit 1752.

[2]) Der Fürstbischof v. Breslau z. B. war so vernarrt in Dittersdorf, daß er in der Tracht eines einfachen Dechanten nach dem ihm verbotenen Wien reiste, um dessen Oratorium Esther zu hören.

[3]) Typisch dafür ist der gewiß nicht verdienstlose, aber doch herzlich unsympathische G. van Swieten (vgl. weiter unten).

[4]) H. Müller in Vj. III, H. Goldschmidt in der Riemannfestschr. 1909, S. 10ff. A. v. Lauppert, Heinses Musikästhetik (Diss. Greifswald 1912).

[5]) G. Schünemann im Bachjb. 1916, S. 32.

[6]) In Marpurgs Beiträgen wurde sie bewundernd übersetzt und erläutert.

[7]) Mersmann im Archiv II 120.

zur bloßen Nummer[1]), schon zu Beethovens Zeit wurde geistig von ihm weit weniger verlangt als noch bei Mattheson und Quantz[2]). Sozial geriet der Berufsmusiker in schweren Konflikt, denn äußerlich wurde er vorerst noch schärfer denn zuvor in die absolutistischen Formen des Bediententums hinabgedrückt, innerlich aber gärten schon um so heftiger die neuen revolutionären Ideen von Menschen- und Künstlerwürde empor.

Mozarts Lebensgeschichte brachte diesen Zwiespalt dramatisch zum Austrag[3]), bei Dittersdorf[4]) und Haydn[5]) verlief er freundlicher.

---

[1]) Treffend zeigt Kretzschmar (Führer I 1 [4] S. 116), wie jener seit dem vielgepriesenen Ende des Continuos vielfach zu unwürdigen „Färberdiensten" verurteilt wurde, indem man ihn für zusammenhanglose Fülltöne einsetzte.

[2]) Schünemann, Gesch. d. Dirigierens S. 260 ff.

[3]) In Weißenfels z. B. brauchten um 1700 nur die Feldtrompeter Uniform zu tragen, die Konzerttrompeter gingen gleich den Kammermusikern in bürgerlicher Kleidung. (Vgl. auch oben S. 14 f.) Ölgemälde damaliger Hofkonzerte (z. B. in München) geben den Musikern leerste Lakaiengesichter; dabei waren es oft bedeutendste Künstler, durch deren Widmungen allein heut noch die Namen ihrer Serenissimi leben. In Cöthen wurden 1754 langgediente Kammermusiker mit fristloser Kündigung dem Hunger überlassen (Bachjb. 1905, S. 35). Auch das Berliner Opernorchester v. 1741 hatte schwarze Uniform, nur beide Graun durften zur Allongeperücke rote Mäntel tragen. Noch der junge Beethoven wird als Bonner Hoforganist in kurkölnischer Livree geschildert. Vgl. Haydns bekanntes Eisenstädter Anstellungsdekret v. 1761: „Von dem nunmehr als Hausoffizier angesehenen und gehaltenen Vizekapellmeister wird erwartet daß er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird, . . . daß ferner bei den Produktionen Er samt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Heyden selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch alle durchaus gleich, sich sehen lassen." Auch die Dichter begriffen das Mißverhältnis zwischen Kunstwert und Künstlerwertung; wie satirisch läßt R. M. Lenz in seinem „Hofmeister" (1774) den Musikus Rehaar vor dem Verführer seiner Tochter einem vornehmen Studenten, buckeln und greinen, wie gallig Schiller in „Kabale und Liebe" den Hofmusikus Miller, der sich selbst einen „geraden deutschen Kerl nennt", in höchster Not ausrufen: „Der Leibschneider — das hat mir Gott eingeblasen — der Leibschneider lernt die Flöte bei mir, es kann mir nicht fehlen beim Herzog!"

[4]) Dittersdorf bekam zwar, als er seinem Prinzen davonlief, 14 Tage Arrest, jeden vierten bei Wasser und Brot, empfand aber das Verhältnis doch so patriarchalisch, daß er auch seinen nächsten Brotherrn um das väterliche Du bat, was beiden Rührungstränen kostete. Michel Haydn klagte geradezu: „Verschafft mir die ermunternde Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm zurückbleiben!"

[5]) J. Haydn beschwerte sich, von England zurückgekehrt, über das immer noch gegen ihn verwendete Er bei der Fürstin Esterházy; seitdem heißt es in den amtlichen Schriftstücken stets „Lieber Herr v. Haydn" und „Sie". Rühmte er die aufmerksame Anteilnahme seines Brotherrn, so fand man an anderen Höfen genug unwürdige Zu-

Das Bild von Haydns Bedientenkapelle wiederholt sich damals überall[1]), wie Graf Morzin, Fürst Esterházy, der Prinz v. Hildburghausen verpflichtete jeder Standesherr nur solche Lakaien, Förster, Schreiber, die ein Instrument künstlerisch beherrschten, nach der Selbstbiographie von Gyrowetz mußten beim Grafen Fünfkirchen selbst die Kapläne ausübend musikalisch sein, oder beim Bischof von Wardein spielte der Zuckerbäcker mit. Hier, in Johannisberg und Öls brachte Dittersdorf ganze Opernaufführungen mit eignen Kräften zustande. Daneben hielten die Grandseigneurs Jagdpfeiferbanden, Hornquartette, große Harmoniemusiken zur Tafelaufwartung, das Wallersteinische Orchester unter Rosetti legte in der Messe hinterm Credo breite Sinfoniesätze ein (DTB. XII 1, S. XV). Nach dem österreichischen Staatsbankrott von 1809 mußte sich der Hochadel, der sich in dieser Beziehung schon vorher oft finanziell übernommen hatte, auf Privatstreichquartette (Rasoumowski, Czartoryski) beschränken. Es wurde täglich konzertiert, und die Programme hatten ungeheure Länge — Dittersdorf z. B. spielte auf einen Sitz 12 Bendasche Violinkonzerte und führte seine zwölf Metamorphosensinfonien an bloß zwei Abenden vor —; da obendrein jede Kapelle in eigenen Werken zu glänzen suchte, stieg der Musikbedarf ins Ungemessene, und die Massenerzeugung zeitigte viel Schablonenhaftes. Die Eifersucht, mit der die Aristokraten wertvollen Notenbesitz bewachten, führte zu seltsamen urheberrechtlichen Zuständen[2]).

Da die Adels- und Hofkapellen sich nur selten vor der Bürger-

---

stände: der Bückeburger Graf verdarb eine ganze Herdersche Oratorienaufführung durch lautes Reden (Bachjb. 1914); in Stuttgart wurde 1805 im Hofkonzert Karten gespielt, während Spohr sich hören lassen sollte; 1816 noch konzertierte Moscheles vor dem Dresdener Hof, während der König tafelte; im Braunschweiger Hofkonzert war jedes Forte verboten, um die Herzogin nicht im Lhombre zu stören; in Kassel unter Spohr bezog ein Kontrabassist das Höchstgehalt, weil ihm der Kurfürst von der Loge aus gern auf die Glatze spuckte. Erst Beethoven und Liszt ist die volle gesellschaftliche Gleichstellung der deutschen Tonkünstler zu danken.

[1]) Vgl. auch C. Sachs, Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels (Sbd. IMG. X); Schiedermair, Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Kapelle (dgl. IX) usw.

[2]) So ließ Graf Dietrichstein „seine" Gaßmannschen Sinfonien nach des Autors Tode nicht einmal auf Bitte Josephs II. stechen. Haydn durfte kontraktlich für niemanden außer dem Fürsten Esterházy komponieren, Tomaschek in Prag außer bei „seinem" Grafen nur noch in zwei Häusern unterrichten; so erwarb Fürst Lobkowitz Beethovens Eroica für die erste Zeit. Spohr verkaufte sich 1812 einem Wiener Fabrikanten dahin, daß alle seine Werke der nächsten drei Jahre nur in Gegenwart seines Sklavenhalters aufgeführt werden durften.

schaft hören lassen konnten[1]), gewannen die neuen städtischen Konzertgesellschaften hohe Bedeutung[2]), an ihrer Spitze das „große Konzert" in Leipzig, das erst Doles, dann J. A. Hiller dirigierte und 1781 der Bürgermeister K. W. Müller ins „Gewandhaus" verlegte; noch heut besteht es mit fast gleicher Verfassung und Konzertanzahl. Halle besaß mindestens seit 1758 sein „wöchentliches Konzert", Magdeburg seit 1764. In Berlin schuf 1724 Heyne das erste Singekränzchen, aus dem 1749 J. Ph. Sacks „Musikausübende Gesellschaft" hervorging, hier begründete Reichardt nach Pariser Vorbild Concerts spirituels; auf Bachmanns und Rellstabs Liebhaberkonzerte folgte 1790 die bedeutsame Gründung der Singakademie durch den jüngeren Fasch. Forkel in Göttingen führte bei seinen akademischen Winterkonzerten sogar erläuternde Programmbücher ein, kämpfte aber vergeblich gegen die Redelust seiner Zuhörer an, während die Heilbronner 1785 „incorrigible Schwätzer" einfach ausschlossen; auch über die Plauderhaftigkeit des Gewandhauspublikums spottete Reichardt scharf. Das 1783 in München gegründete Liebhaberkonzert wurde nur vom Adel und dem Orchester verwaltet, gleichwohl stellte das Bürgertum die meisten Besucher — in Bremen sprengten derartige Standesfragen das Unternehmen; in Augsburg, wo Kantor David Kraiter 1712 die erste Konzertgesellschaft gegründet hatte, brachte der Wettstreit eines protestantischen und eines katholischen Unternehmens den jungen Mozart in Gewissenszwiespalt. In Wien hatte sich 1725 neben der uralten Nikolauszeche der Spielleute (siehe Bd. 1, S. 317 f.) eine vornehmere Cäcilienbruderschaft unter Fux und Caldara aufgetan, die (wohl nach englischem Vorbild) den Cäcilientag musikalisch beging und eine Hilfskasse besaß. Als Joseph II. 1783 alle Congregationen aufhob, ging ihr Vermögen auf die 1770 von Fl. Gaßmann begründete Tonkünstlersozietät über, die aus den Erträgen eigener Oratorien- und Sinfoniekonzerte die Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler unterstützte, leider aber muffigsten Zunftgeist gerade gegen ihre größten

[1]) Z. B. durfte sich in Celle 1705 die Hofkapelle vor ihrer Auflösung von der Bürgerschaft mit einem Konzert verabschieden, der Herzog bezahlte sogar die Saalmiete (G. Linnemann); in Stuttgart veranstaltete die Hofkapelle 1790 erstmals bezahlte Abonnementskonzerte (Landshoff, Zumsteeg). Das Berliner Opernhaus wurde 1789 für Dittersdorfs Hiob erstmals gegen Geld dem Publikum geöffnet, das bis dahin Freigast des Königs gewesen war. Als die Frankfurter Kaufleute bei der Uraufführung des Holzbauerschen „Günther v. Schwarzburg" in Mannheim den ganzen ersten Rang kaufen wollten, wunderten sie sich sehr, daß der Kurfürst sie als seine Gäste einlud.

[2]) Hanslick, Gesch. d. Wiener Konzertwesens (1867).

Fachgenossen mehrfach bewiesen hat[1]). Viele alte, vorwiegend studentische Collegia musica wandelten sich gegen 1750 in Konzertgesellschaften mit zahlenden Zuhörern um, so in Basel und Zürich[2]); damit hatten die Studenten bis in die Zeit der Freiheitskriege ihre musikalische Beschützer- und Helferrolle ausgespielt[3]). Der Umstand, daß man Oratorien fast ausschließlich zu wohltätigen Zwecken aufführte, hat die Geldorganisation des Konzertwesens regeln geholfen. Der Eintrittspreis guter Konzerte betrug in Wien um 1790 zwei Gulden bis einen Dukaten, dem Adel und Hof blieb anheimgestellt, die Logen nach eigenem Ermessen zu bezahlen; noch Zelter beklagte sich mehrfach gegen Goethe über die Sparsamkeit seines Königs beim Besuch der Singakademiekonzerte. Übrigens kannte Wien schon zu Moscheles' Jugendzeit eine Lustbarkeitssteuer von durchschnittlich 20 vom Hundert.

Seltsam bunt waren die Programme[4]): Sinfonien, Konzerte, Sonaten folgten sich endlos, oft um mehrere Sätze verkürzt, dazwischen ließen sich Virtuosen auf den ausgefallensten Instrumenten mit eigenen Variationen oder Stegreifphantasien hören, und Sänger traten mit Arien, Opernensembles, Oratorienbruchstücken auf. Gern ließ man diese Programmteile bis zum letzten Augenblick offen, um sich durch „an-

[1]) Haydns Aufnahme lehnte man aus Formgründen wiederholt ab, ebenso diejenige Mozarts, weil er seinen Taufschein verlegt hatte, Lanners, weil er „Tanzgei ger" sei, Mendelssohn wurde gekränkt usw.

[2]) Vgl. Nef, Die Musik in Basel (Sbd. JMG X 554).

[3]) Schon 1728 schreibt Marianne v. Ziegler in Leipzig, selbst in reichen Häusern bekäme ein musizierender Musensohn nur noch „ein magres Bein abzuklauben" (Ph. Spitta, Zur Musik S. 98).

[4]) Zahlreiche Proben bei Hanslick a. a. O., Sittard (Hamburg), Pohl (Mozart und Haydn in London) usw., besonders lehrreich das Naumann gewidmete Pamphlet von Hingelberg (Danzig 1785) durch die anonyme Antwortschrift, die zur Widerlegung der gegen die Danziger Liebhaberkonzerte gerichteten Schmähungen 21 Sonntagvormittagprogramme veröffentlichte — die Vielseitigkeit des Repertoirs an so entferntem Ort ist erstaunlich. Alte Mimuskünste bewahrten den Charakter der Schaustellung zumal in Wien. Klavierspiel auf verdeckter Klaviatur war z. B. eine Hauptnummer des Knaben Mozart; selbst der grimme Gluck konzertierte 1749 in Kopenhagen auf Wassergläsern. Am Abend der Uraufführung von Beethovens Violinkonzert spielte Clement auch ein Stück auf der nach unten gekehrten Violine; zwischen die Sätze von Schuberts C-dur Sinfonie schob man eine Donizettische Arie, eine Rossinische zwischen die Teile von Beethovens Neunter! 1802 in Wien produzierten sich vier Schwestern gleichzeitig auf einem Klavier, drei Brüder mit zwölf Fingern und drei Bögen auf einer einzigen Geige, schließlich sangen neun Leute mit Sprachrohren ohne Text eine Sinfonie, wobei sie hauptsächlich Vogelstimmen nachahmten (Hanslick S. 87).

kommende berühmte Fremde" überraschen zu lassen[1]), andernfalls sprangen ortsansässige Kräfte ein; so besaß das Gewandhaus unter J. A. Hiller in der jungen Mara (Mlle. Schmehling) und Corona Schröter eigene, freilich schlecht bezahlte Solistinnen, auch das Berliner Konzert hatte seine ständige Sopranistin, in Wien fungierte als solche die alte Tesi. Basel verpflichtete für jede Spielzeit eine andre fremde Gesangskünstlerin. Sorgfältige Proben gehörten zu den Seltenheiten[2]); der Wiener Dilettantenverein z. B. spielte oft so schlecht, daß Schubert empört davonlief, die Dirigenten der einzelnen Werke bestimmte hier das Los. Wie fremd mutet es uns heute an, wenn Haydn 1793 (auf der Höhe europäischen Ruhmes!) seine Londoner Sinfonien in Wien nur „aus ergebenster Hochachtung für das verehrungswürdige Publikum" selbst dirigierte oder bei Mozarts Meisteropern der Name des Tonsetzers auf dem Zettel klein neben dem des Maschinenmeisters und Theatermalers prangte.

Solche Dienerrolle des Tonkünstlers bekamen selbst unsere Größten (etwa Mozart, Weber) besonders zu spüren, wenn sie an fremdem Ort ein eigenes Konzert veranstalteten: man trug Empfehlungsbriefe an alle einflußreichen Dilettanten herum, spielte unermüdlich gratis in ihren Salons und Gesellschaften, bis sie den Kartenvertrieb übernahmen, oder schickte schließlich selbst halb bettelnd Subskriptionslisten von Haus zu Haus. Dann bat man die beliebtesten Künstler der Stadt um kollegiale Mitwirkung, weil nur so die Menge herbeizulocken war; und da bis gegen 1830 ein Virtuosenkonzert ohne Orchester undenkbar schien, mußte man dessen kostenlose Mitwirkung durch mehrmaliges Auftreten zuvor im Abonnementskonzert desselben erkauft haben. Dafür aber zeigte das Publikum einen uns heute unbekannten Enthusiasmus — jeder gelungene Lauf und Triller wurde mit lauten Zwischenrufen quittiert,

[1]) Vier bis sieben fremde Virtuosen in einem Leipziger Konzertwinter, von denen allerdings wohl jeder wochenlang blieb, galten bereits als wahre Überschwemmung. Vgl. die 1771—1785 bei Breitkopf gedruckten Konzertzettel (Zs. DMG II 8—10).

[2]) Haydn verweigerte in London seine Mitwirkung bei der vornehmsten Musikgesellschaft, weil man seine neuen Werke ohne Probe herunterfiedeln wollte (vgl. s. Reisetagebuch, hg. v. Engl. S. 19); die Berliner Musikzeitung von 1793 berichtet neidvoll, in Stettin verwende man drei bis vier Proben auf jedes Werk. Beethovens 9. Sinfonie spielte man 1826 in Leipzig prima vista aus den Stimmen, der Dirigent hatte die Partitur nie gesehen; bis auf Mendelssohns Zeit leitete die ersten drei Sätze nur der Konzertmeister, dem Kapellmeister lohnte es erst beim Eintritt des Chores. Um unliebsame Kritiker von solchen Schauerleistungen fern zu halten, gestattete man Fremden den Einlaß meist bloß gegen Namensnennung auf der Kanzlei.

ganze Sonaten da capo verlangt, gedruckte Lobgedichte auf den Künstler während des Konzerts vom Balkon in den Saal gestreut oder in die Zeitungen eingerückt. Wie oft freilich kam trotz größter Bemühung die erforderliche Zeichneranzahl nicht zustande oder der Aufwand deckte kaum die Reiseunkosten! Kein Wunder, daß manch armer Schächer zu den seltsamsten Reklamen, ja zum Schwindel griff — zumal wenn ihm keine Tonsetzerfähigkeiten gegeben waren, die das Publikum vom Virtuosen fast immer noch verlangte[1]); von manchen derartigen Paradekompositionen existierte wohl einzig der erste Satz ... C. M. v. Weber plante als erster 1811 ein Konzerthandbuch, eine „musikalische Topographie" für reisende Virtuosen, doch kamen die von ihm gesammelten Materialien damals noch nicht zur Veröffentlichung.

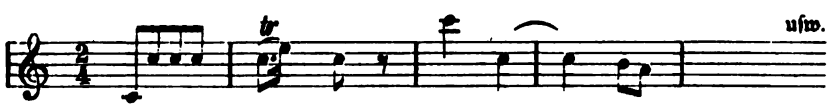
Die Tonsprache der deutschen Empfindsamkeit ist noch stark vom Ausland beeinflußt worden[2]); allgemein half ihr die Wendung von italienischen zu französischen Einwirkungen, den eigenen Nationalstil zu finden. Gerade dies Halbjahrhundert gebar ja die Weltherrschaft der deutschen Instrumentalmusik, die bis zur Gegenwart angehalten hat, und jedes musikalische Ereignis geschah hier zunehmend unter den Augen der ganzen Welt. Die Tonsprache der Buffooper brachte uns zunächst Witz und Leichtigkeit, die der Vaudevilles Bildhaftigkeit und schlichte Melodik, wir selbst aber gaben aus Eigenem Gediegenheit des Satzes, romantische Gefühlsstärke, schöpferische Tonphantasie hinzu, um zuerst auf dem Gebiet der Sonate und Sinfonie, dann auch des Liedes und Musikdramas die andern Völker hinter uns zu lassen. Diese wachsende Überlegenheit haben unsere Tonkünstler bald gefühlt: schon Marpurg stellte fest (Kr. Beitr. I 1754, S. 46), der deutsche „Geschmack" sei „tiefsinniger und gewichtiger" als der ausländische. Der musikalische Sturm und Drang leitete auch darin zur Romantik über, daß er vom hochbarocken Europäertum Händels und der unpolitischen Christlichkeit S. Bachs entschieden auf „deutsche Art und Kunst" losging. Unsere besten Musiker (Graun, Gluck, Mozart, Schubart) zeigten sich als fritzisch,

[1]) So stellten sich Eds Quartette in Hamburg als solche von Danzi heraus (Spohrs Selbstbiogr.).

[2]) Sehr fein begründet dies R. Rolland (Musikalische Reise, S. 98): „Die machtvolle deutsche Musik hatte zu schweres Blut; der Musik anderer Länder, z. B. Frankreichs, gebrach es an Nährstoff, an Kohle für die Maschine — Deutschland nur an Luft, der Kamin war verstopft. Teleman, Hasse, Stamitz öffneten alle Tore von Frankreich, Polen, Italien, Böhmen. Um so universaler konnte die Wirkung der deutschen Musik werden."

dann josephinisch gesonnene Patrioten bester Art. Die Bologneser erlebten an Dittersdorf die Überraschung, daß auch eine tartaruga tedesca (deutsche Schildkröte) köstlich Violine spielen könne, und mußten sich dazu obendrein von Gluck eine derbe Erläuterung gefallen lassen; die Pariser hatten zu Jahrhundertbeginn laut über Deutschlands musikalische Talentlosigkeit gespottet[1]) — jetzt beugten sie sich bewundernd einem Stamitz, Beck, Gluck und Haydn; der hochmusikalische Zachariae aber dichtete stolz den deutschen Tonmeistern einen „Tempel der Ewigkeit".

Kürzlich ist gut gesagt worden, erst seit den höchsten Leistungen der Mannheimer besäßen wir die deutsche Tonsprache für „duftendes Grün und Waldesschatten"[2]). Die wesentlichen technischen Kennzeichen des neuen, gefühlshaft-dramatischen Instrumentalstils waren kurz folgende: Die Tonsprache wird homophon[3]), infolgedessen besteht das Thema nicht mehr nur aus einer linearen Stimme, die sich leicht mit andern Gedanken gleichzeitig verbindet, sondern bildet mit seinem Harmoniekomplex eine Fläche für sich; Kombinationen ergeben sich weit leichter nachzeitig. Während das Fugen- und ältere Konzertthema vor allem aus einem Kopfmotiv bestand, das jeweils unmerklich in neutrale Kontrapunkte auslief, bildet das neue „periodisierte" Thema aus mehreren unterschiedlichen Motiven mit Kadenz einen abgeschlossenen Organismus (vier-, acht- oder mehrtaktig) für sich. Die thematischen Bestandteile sind untereinander möglichst verschiedenartig, so daß das Thema in sich mehrfachen Stimmungswechsel birgt; z. B. beginnt das 10. Orchestertrio von Joh. Stamitz mit geräuschvollem Lärm, dem sogleich ein nachdenklicher Augenaufschlag folgt:



An die Stelle des Gefühlszustandes, der zuvor durch starres Festhalten an einem Affekt den ganzen Satz beherrscht hatte, tritt Gefühlsbewegung

[1]) Lecerf de la Visville erklärte 1705, die Deutschen hätten „keinen großen Ruf in der Musik", der Abbé v. Châteauneuf staunte einen deutschen Virtuosen umsomehr an, als er „aus einem Lande kam, das so wenig geeignet ist, Männer mit feurigem Genie hervorzubringen".

[2]) R. Sondheimer in Zs. DMG. IV 334.

[3]) Mennicke a. a. O. S. 76 führt einleuchtend aus, diese Gesanglichkeit habe nicht so sehr auf dem Cembalo als auf der Geige zur Entfaltung gelangen können, sei also auch aus diesem Grund eher der Stamitzschule als Ph. Em. Bach zuzuschreiben.

in dauernder funktioneller Kurve[1]); deshalb fordert das Kopfthema auch noch den Lichtwechsel eines anders gefärbten zweiten Themas (auf Dominante, Mediante oder Parallele), denn nur aus Zweiheit wie zwischen Mann und Weib (Sondheimer: Dualismus) gebiert sich weiteres Leben. Einen wichtigen Ausgangspunkt dafür bildete noch in der vorhergegangenen Kunstepoche (Sondheimer nennt sie wegen ihrer feierlichen Gedrungenheit ganz gut: Dorik) das Instrumentalkonzert durch den fruchtbaren Gegensatz von Tutti- und Sologedanken; bis zu den mittleren Mannheimern wird immer wieder versucht, durch Tuttistellen große Gliederungen im Satzverlauf zu erzielen. Zunächst durch Fortspinnung, seit Haydns Manneszeit aber durch Themenaufschließung (thematische Arbeit), womit eine in Beethoven gipfelnde neue Polyphonie einsetzt, wird die modulierende Durchführung der Motive zur Hauptangelegenheit der Komposition. Durch solche dramatische Spannung und Lösung wird der Sonatensatz im Großrahmen des alten Strophengrundrisses Stollen-Stollen-Abgesang zur Hauptmusikform des subjektiven Zeitalters. Dies ist das Schema:

[[: $\overbrace{\text{1. Thema (Tonika)—(Überleitung}^{2})\text{)— 2. Thema (Seitentonart)}}^{\text{Themen-Aufstellung}}$— ev. mit Epilog :]] Durchführung[3])— $\overbrace{\text{Themen in der Haupttonart}}^{\text{Reprise}^{4})}$ (— Coda).

Wie große Freiheiten innerhalb dieses Rahmens möglich waren, zeigt bereits ein wichtiger Konstruktionsunterschied bei Haydn und Mozart — während letzterer normal verfährt, zögert ersterer gern das zweite Thema, das er gar nicht aus wesentlich anderem Material bestreitet, bis zur Epilogstelle hinaus; erst seit seiner Annäherung an Mozart bringt auch er wirklich liedhafte zweite Seitenthemen. Die Notwendigkeit, selbst in schnellsten Zeitmaßen um des Gegensatzes willen melodiöse Strecken

[1]) Steglich im Bachjb. 1915, S. 40. Ganz folgerichtig gipfelt dieses „Werden" in R. Wagners Bemerkung gegen Wesendoncks, seine Tristanmusik sei „Kunst des allmählichen Übergangs" (Heuß in der Riemannfestschr. 1909, S. 440).

[2]) Sie kann sich zu selbständigen Motiven entwickeln oder auch ganz wegfallen.

[3]) Hier stand anfangs meist das erste Thema in Dominantlage, so daß sich im Ganzen eine fugenartige Disposition ergab :[: 1. Thema (Tonika)—2. Thema (Dominante) :][: 1. Thema (Dominante)—1. u. 2. Thema (Tonika):]. Die Wiederholung auch des zweiten Teils verstärkte die Symmetrie zu einer Zeit, als die Durchführung noch keinen wesentlich größeren Raum beanspruchte als die Überleitung innerhalb der Themengruppe; so bis in Beethovens op. 18 hinein.

[4]) Unter Reprise verstand man früher auch die Stollenwiederholung.

einzustreuen, führte zu der bedeutsamen Erfindung des „singenden Allegro" (Christian Bach). Das reiche Gehäuse des modernen Sonatensatzes, der ebenso auch Quartett, Sinfonie und Konzert sich unterwarf[1]), wurde wesentlich in drei Schritten erreicht[2]): Tartinis Konzerte und Pergolesis Triosonaten bieten erstmals im homophonen Stil statt „suitenhaftem Satzbau" (W. Fischer: Lied- und Tanztypus) „dualistisches Nacheinander" (W. Fischer: Fortspinnungstypus); die neuere Sinfonik kann also nicht, wie R. Wagner und noch H. Riemann glaubten, aus dem Tanz hervorgegangen sein. Bedeutete hier das Verweilen auf der Seitentonart nur erst ein Ausruhen von der Hauptklangregion, so arbeitet Sammartini bereits mit richtigen Kontraststhemen, doch sind diese (wenigstens in seinen Allegrosätzen) noch kurzatmig; erst Stamitz als Dritter benutzt die großen Perioden mit innerem Stimmungswechsel. Auch die Abfolge der Sätze untereinander, die z. B. bei der Suite auf uralte Tänzergewohnheit zurückgeht, gehorchte nunmehr veränderten, mehr psychologischen Gesichtspunkten, wovon später im einzelnen zu reden sein wird.

Der neue Satzbau zog eine andere Melodik, Rhythmik, Harmonik, Instrumentation und Dynamik nach sich. In der Linienbildung werden die stufenweis gleitenden Kontrapunktthemen von Dreiklangsbildungen abgelöst, die jugendlich frisch emporstürmen und hinabspringen, durch die aus Italien bezogenen „Mannheimer Seufzer"[3]), „Walzen," „Vögelchen" (Riemann) aber entweder etwas Schmachtendes oder spielerig Schelmisches bekommen, dem koketten Blick junger Schönen vergleichbar. Glänzende Quadrupelgriffe wie in Ph. Em. Bachs Sinfonien sorgen auch für ein überschäumend heroisches Gepräge (Sturm und Drang!). Hatte im Barock das Passagenwesen aus Sequenzen häkeliger Kontrapunktfiguren bestanden, so vereinfacht es sich jetzt zu billigem Skalenwerk, liegendem Tremolo oder geräuschvollen Akkordbrechungen; in der

[1]) Jalowetz, in Sbd. JMG. XII 422 (Beethovens Jugendwerke usw.) W. Fischer in Adlers Studien III 59 ff. (Zur Entwicklungsgesch. des Wiener klassischen Stils). Sandberger, Zur Gesch. des Haydnschen Streichquartetts (Ges. Aufs. S. 248 ff.).

[2]) Sondheimer, G.-B. Sammartini (Zs. DMG III 83 ff.); ders., Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie (Archiv IV 85 ff.).

[3]) Während der Bachstil die melodischen Hauptschwerpunkte gern durch kurze, energisch betonte Notenwerte vermännlicht, bringt hier die Empfindsamkeit gern lange weichliche Vorhalte; wie Mozart sie zunächst als schmachtende Ziernoten dissonant behandelt, ihnen zuletzt aber (Zauberflöte) regelmäßig mit der vollen Harmonie nachgeht, beleuchtet klar seinen Weg vom Rokoko zur Romantik.

Klavierliteratur gipfelt der Dilettantismus in den Trommel-, Brillen-, Albertibässen, denen zwar nicht Schobert, Chr. Bach und Mozart, wohl aber Ph. Em. Bach und Haydn meist vornehm ausgewichen sind. Den Wandel des Geschmacks zeigt deutlich auch die Ornamentik: die schroffen Cembalomordente nach unten weichen empfindsamen Doppelschlägen, der Triller erhält graziöse Nachschläge statt der feierlichen Schlußvorwegnahmen. Das genau ausgeschriebene Zierwerk, dessen scheinbar ganz natürliche Fältchen in Wahrheit mit klügster Berechnung plissiert waren, führt z. B. in den Adagios von Ph. Em. Bach zu schwierigen Rhythmen wie Quintolen, Elfteilung usw., während etwa die alten Hemiolen fallen. Bald aber siegt auch hier die volksliedhafte Schlichtheit der Frühromantik, wie zumal Haydns Andantes bezeugen. Das süße Singen in Terzen- und Sextenparallelen entstand wohl einesteils aus dem neuen, weich-sinnlichen Klangideal der Neapolitaner, anderenteils aus dem Bestreben[1]), durch „Austerzen" der Melodik dem stimmlich schwachen Cembalo klangliches Gleichgewicht gegenüber den mitkonzertierenden kantablen Instrumenten zu verleihen.

Den sichtlichsten Umschwung erleidet durch die Homophonie die Harmonik: statt zahlreicher Nebenstufenharmonien, die der Polyphonie durch die melodisch-thematische Baßführung zugewachsen waren, beschränkt man sich auf einfachsten Dominante-Tonikawechsel in breiten Akkordflächen — wieder ein Symbol des neuen, naiven Laienstils. Freilich heben sich von so harmloser Umgebung, die kaum mehr kühne Stimmenzusammenstöße kennt, gewollt dissonante Schmerzakzente doppelt herb ab — man denke an die verminderten Septakkorde in der Eröffnungsszene von Glucks Orfeo[2]). Damit steht die veränderte Instrumentation in vielfacher Wechselwirkung. Zunächst erleben wir das Ende des Generalbaßspiels in Konzert und Kammer, am frühesten in der Sinfonik, zuletzt in der Oratorienpraxis — genaue Daten sind schwer zu geben, da die Neuerung in den einzelnen Städten je nach den Kapellmeistern zu sehr verschiedenen Zeiten durchgeführt worden ist oder z. B. die Verleger den Mannheimer Sinfonien von Hilfskräften schlechte Bezifferungen noch unterlegen ließen, als deren Tonsetzer schon

[1]) Mersmann im Archiv II 108 ff. J. G. Graun und F. Benda bringen auch erstmals in Deutschland die großen Zierkadenzen zwischen $\frac{6}{5}$ und 7 der Dominante, die für die Konzerte der Wiener Klassiker typisch geworden sind.

[2]) Der eigentümliche Versuch v. Quantz, den Akkorden nach ihrem Dissonanzgrad spezifisches rhythmisches Gewicht zuzuordnen, bei Schünemann a. a. O. S. 212.

längst nicht mehr an Continuoverwendung dachten[1]). Nur in den Opernhäusern hat sich das Kapellmeisterklavier wegen älterer Seccorezitative und zu etwaiger Hilfe bis heute meist gehalten. Für die Kammermusik wurde der Continuo entweder ganz aufgegeben (so nach volkstümlichem Muster im Haydnschen Streichquartett) oder zum selbständigen Klavierpart entwickelt[2]), woraus sich eine Fülle neuer Besetzungsformen und koloristischer Möglichkeiten ergab. Das Klavier selbst machte damals den entscheidenden Wandel zur Modernität durch: Christofori (Florenz 1711) und G. Schröter (Nordhausen 1717) erfanden den Hammeranschlag, Gottfr. Silbermann entwickelte das neue „Pianoforte" weiter, Christian Bach als einer der ersten spielte es seit Beginn seines Londoner Wirkens öffentlich und schuf ihm eine weltläuftige Literatur dankbarer Einzelstücke; Ph. Em. Bach schrieb u. a. ein Konzert für Cembalo und Pianoforte mit Orchester, um Kielflügel und Hammerklavier, alte und neue Zeit, um den Preis ringen zu lassen — natürlich siegte auch darin Sturm und Drang rasch über das verklingende Rokoko. Durch den Wegfall des mit gleichmäßigem Farbengrund untermalenden Continuo hatte das Orchester sein Pedal verloren. Wenn auch das neue Klangideal äußerste Durchsichtigkeit schätzte, so bedurfte man doch oft forthallender Bindungen; sie lieferte das bis dahin obligat-kontrapunktisch geführte Waldhorn in paarweisem Auftreten mit langen, liegenbleibenden Tönen. So kommt ein frisch romantisches Element mehr in die Sinfonik; da jedoch nur wenige Hornstimmungen (in B, C, D, Es, F)

[1]) Aus Berlin z. B. schreibt der konservative Kirnberger 1779 grimmig an Forkel (Mennicke S. 285): „Reichardt, Marpurg und etliche solch Gesindel haben oder wollen ein Konzert errichten, um den allamodischen Geschmack durchzusetzen und der besten gewesenen Komponisten Arbeit darinnen lächerlich zu machen. Den Flügel zum Accompagnement wollen sie ganz verdrängen und so die Art der Bergleute oder Wirtshäusermusikanten einführen." Zehn Jahre später erklärte hier der ältere Rellstab bereits das Klavier als „mit Recht von unserer jetzigen Musik verwiesen". Dagegen mußte Haydn in London noch 1792 seinen neuesten Sinfonien wenigstens zur Form vom Flügel aus „präsidieren".

[2]) Schering weist (Riemannfestschr. S. 318) eine Violinsonate mit oblig. Orgel bereits in Marinis op. 8 (1626) nach. Wie Mersmann a. a. O. zeigt, sind obligate Klavierparte durch „Intavolierung" einer Streicherstimme in den Continuo (also wie Bachs Klavierkonzerte aus Vivaldischen Violinkonzerten) entstanden, z. B. die Klavier-Violinsonate aus der alten Triosonate für zwei Soprane mit Bc.; entsprechend ebenso das moderne Klaviertrio, -quartett, -quintett usw. Über den Wandel der Besetzungen zwischen 1720 und 1780 siehe auch W. Fischer in Adlers Studien II 67: die Zahl der Kombinationen wird damit nicht geringer, aber das Satzschema der Sonate saugt alle anderen Bildungstypen auf.

üblich und noch keine Ventile vorhanden waren, wurde der Tonartenkreis für Orchesterwerke äußerst eingeschränkt, Chromatik und ferne Ausweichungen verboten sich von selbst, Hörner[1]), Naturtrompeten (jetzt ohne Clarinmelodik) und Pauken bilden das schlichte, urgesunde Kadenzgerüst der Mannheim-Wiener Diatonik. Umgekehrt individualisieren sich die Holzbläser: an die Stelle der registerhaft chorischen Oboen- und Fagottverstärkung[2]) treten Solistenpaare der Flöten, Oboen, Fagotte, denen eigne, episodisch zwischengefügte Motive oder Themen zugeteilt werden, und besonderen Glanz erhält diese Gruppe durch den Eintritt der Klarinetten[3]). Übrigens geschah der Übergang von der alten zur neuen Instrumentation auch nicht an einem Tage; deutlich klingen die bisherigen ad libitum-Bräuche nach, wenn die Mannheimer Verleger sich erlaubten, Stamitzens Sinfonien in mittlerer Besetzung und ohne Menuetts zu drucken, wobei sie es den einzelnen Dirigenten überließen, je nach dem örtlichen Orchesteretat die Partitur zu erweitern oder einzuziehen, vielleicht auch Menuette nach eigenem Geschmack hinzuzusetzen, obwohl die Stamitzschen gerade besonders reizvoll waren[4]). Das neue

[1]) In Hamburg konzertierte schon 1727 ein „berühmter" Waldhornvirtuose, der sogar auf zwei Instrumenten gleichzeitig blies (J. Sittard, Hamburg). Vergl. das gefürchtete Quoniam tu in Bachs h-moll Messe für Corno da caccia. In Paris 1748 werden die Cors de chasse ausdrücklich allemands und nouvaux genannt. Die Schlittenpartien des Wiener Hofes in den fünfziger Jahren geschahen stets mit Waldhornmusik, gleichzeitig besaß die Mannheimer Hofkapelle vier tschechische Hornisten. Das Basler Konzertstatut von 1752 bestimmte, an die Spitze der Programmteile solle stets eine Sinfonie mit, eine ohne Hörner und eine Ouvertüre wieder mit solchen treten (Nef, Die Collegia musica in der deutschen Schweiz S. 76).

[2]) Über ihre gelegentliche Beibehaltung spotteten Reichardt und Kunzen noch 1793 in einem Gedicht (Mennicke S. 287).

[3]) Erfunden um 1700 von dem aus Leipzig gebürtigen Christoph Denner in Nürnberg als Clarino-Ersatz. Die Einführungsstatistik ist um so lückenhafter, als die Instrumente zunächst oft nur nebenamtlich geblasen wurden (in Mannheim z. B. erst 1759 etatisiert, obwohl Rameau in Paris schon 1749 in Acanthe et Céphise Klarinettisten aus Mannheim beschäftigte). Die frühesten deutschen Daten aus Inventarien, Personalakten und Konzertnachrichten sind z. Zt.: 1747 Kremsmünster, 1749 Frankfurt a. M. und Mannheim, 1754 Darmstadt und Cöthen, 1763 London (Fr. Abel und Chr. Bach) 1767 Berlin (Agricola), bei Mozart seit 1771. Nach den übersichtlichen Besetzungstabellen bei Schünemann hatten sie 1782 bereits die meisten Städte; in Dresden freilich offiziell erst seit 1782, im Wiener Hoforchester gar erst 1790. Die erste Wiener Vollbesetzung (2 Fl. 2. Ob. 2. Cl. 2 Fg. 2 Hrn. 2 Trp. 3. Pos. Pk. Str. Qu.) hat die Ouvertüre zu Glucks Taurischer Iphigenie 1779.

[4]) Riemann in DTB. III 1 S. XVII. Sondheimer (Zs. DMG. IV 332) hält freilich die bloße Dreisätzigkeit der späteren Mannheimer für beabsichtigt.

Orchester erforderte auch eine neue Aufstellung; statt der bisherigen Doppeldirektion von Konzertmeister und Cembalisten wurde der Alleindirigent üblich, der zunächst mit einer Lederhülse oder Notenrolle den Takt angab (in Berlin z. B. seit Reichardt); das „weißbuchene Stäbchen" Spohrs und Mendelssohns hat anfangs noch einen M. Hauptmann und R. Schumann arg gestört[1]). Das Sitzen der Streicher auch im Sinfoniekonzert, das man bisher nur in der Oper gekannt, galt Dittersdorf als „neue Wiener Methode" — ein Sinnbild dafür, daß man mit der bisherigen Bedientenaufwartung brach[2]).

Weiter entstand unsere moderne Dynamik und Vortragskunst. Das Barock hatte dem einzelnen Chor- und Instrumentalripienisten noch keine großen Stärkeunterschiede zugetraut und deshalb mit p „nur die Solisten", mit *f* „auch die Verstärkungsstimmen" bezeichnet, also Besetzungen gegeneinander kontrastiert. Echoeffekte wurden phrasenweis starr gegeneinander abgehoben, die auch damals zweifellos anzunehmenden Crescendi bei aufsteigenden Sequenzenketten gliederweis wie in Terrassen, registermäßig, bewirkt. Jetzt lernte man von Italien (das früheste Zeugnis bietet Rom vor 1711 unter Corelli)[3]), den in Deutschland mindestens seit 1683 (Rudimenta des Mylius) bekannten Schwellvorgang vom einzelnen gesungenen Adagioton auch auf größere Allegrostrecken orchestermäßig zu übertragen. Daher Jommellis crescendo il forte (1749) und die berühmten „atemberaubenden" Steigerungen der Mannheimer, an denen die Zeitgenossen vor allem die Orchesterdisziplin bewunderten[4]). Sehr bald bemerkte man hier neben dem äußeren Effekt auch die seelischen Unterschiede feiner Dynamik, Burney rühmt an den Mannheimern die Entdeckung, daß Forte und Piano Farbwerte wie Rot und Blau seien. Besonders lernte man, seit die ruhigen Achtelbewegungen des Basso seguente überwunden waren, die romantische Leuchtkraft langer Noten (z. B. der Oboe in Glucks Orfeo und Alceste) über dem ungewissen Grunde leiser Tremoli oder Hasseschen Synkopen auszunutzen. Während die Barockzeit schlicht Note an Note geschlossen, formt sich das Mannheimer Geigergeschlecht parallel zur verfeinerten

[1]) Schünemann, Gesch. d. Dirigierens S. 260 ff.

[2]) Im alten Leipziger Gewandhaus standen aber bis 1884 noch je drei Geiger aus Raummangel an jedem Pult.

[3]) Gewährsmann ist Maffei, übers. v. U. König bei Mattheson, Crit. Mus. II 335 (Schünemann S. 216).

[4]) Einer der frühesten deutschen Vertreter des mehrtaktigen Crescendo war auch J. Ernst Eberlin in Salzburg (Schering, Oratorium S. 358 Anm.)

gesellschaftlichen Umgangssprache eine weit pointiertere Ausdrucksweise: Bindungen wechseln mit gestoßenen Noten, Sforzati unterstreichen das Geistreiche der Diktion, falsche Akzente überraschen und spannen wie paradoxe Pointen — das war der „vermanirierte Mannheimer goût", den W. A. Mozart trotz des Vaters Warnungen gelegentlich übernahm; Ph. Em. Bach tadelte man deshalb ob seines „zerhackten" Stils. Man beobachte, wie Haydn seine Themen mit kurzen Pausen durchsetzt, wie Mozart kleine Drücker, Fortepianos, Akzente über seine Noten stellt und wichtigste Momente in geheimnisvoll aufregendes mezza voce taucht. Schließlich beruht ja die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung auch der Beethovenschen Technik nicht so sehr in der Erweiterung der äußeren Umfänge als in der höchstgesteigerten Verfeinerung des melodisch-rhythmischen Kleinwerks[1]). Dem entsprechend wächst die Anzahl und Unterschiedlichkeit der Vortragsbezeichnungen sowie die Freiheit der agogischen Ausführung. Zumal Ph. Em. Bach liebte die ganz ohne Taktzwang im tempo rubato auszuführenden Fiorituren, und der nachmals Spohr-Wagnersche Lieblingsausdruck von der „Modifikation des Zeitmaßes" gehörte bereits seit 1750 zu den Hauptschlagworten[2]).

Endlich bekommt das Notenbild sein modernes Aussehen: der Sopran- weicht zunehmend dem Violinschlüssel[3]), Gottlob Immanuel Breitkopfs Erfindung (1755) der in kleinste Teile zerlegbaren Satznote führt zu einem unerhörten Anschwellen gedruckter Musikalien und deckt damit in neuer Weise den Liebhaber- wie den Orchesterbedarf[4]), durch

---

[1]) Jalowetz in Sbd. IMG. XII 474.

[2]) Schünemann S. 248 Anm.

[3]) Auch hier siegten die Dilettanten: Breitkopf druckte z. B. 1776 und 1780 von den Ph. Em. Bachschen Sonaten noch zwei Drittel für die Fachleute im „Klavier-" (Sopran-)Schlüssel, ein Drittel für die Liebhaber aber schon im G-Schlüssel (H. v. Haase im Bachjb. 1911 S. 94 u. 96, dgl. Schünemann zu Friedr. Bach 1783 ebenda 1916 S. 29). Singspiel- und Oratorienauszüge verbreiteten den Violinschlüssel für alle Stimmgattungen, so daß z. B. Neefes Adelheid v. Weltheim in der Dresdener Hs. die Baßpartie zwar für Rezitative und Ensembles im F-Schlüssel, bei Liedern und Arien aber im G-Schlüssel aufweist; so erklären sich wohl auch die scheinbaren vier Sopranpartien in Herzogin Anna Amalias v. Weimar „Erwin und Elmire".

[4]) Um 1700 besaß z. B. die Rudolstädter Kapelle zwar 400 Vokal- und 350 Instrumentalhandschriften, aber nur 21 Drucke (DTD 46/47 S. XXIX nach Erlebachs Katalog). Dublierstimmen wurden wohl erstmals 1704 zu Ph. Kriegers Lustiger Feldmusik gedruckt. Die modernen runden Notenköpfe erfand 1695 der Nürnberger Tonsetzer Wecker, da man mit den eckigen keine engen Klavieraktorde drucken konnte (Seiffert in DTB. S. XXVI).

billige Klavierauszüge und Arrangements finden Oper und Singspiel auch ins Bürgerhaus Einlaß, ganze Dilettantenliteraturen entstehen[1]).

Betrachten wir nun die wichtigsten tonsetzerischen Vertreter des angedeuteten Entwicklungsverlaufs, voran als fesselnde Übergangserscheinungen die vier Söhne Sebastian Bachs. Wilhelm Friedemann Bach ist bis vor Kurzem nur in dem phantastischen Zerrbild des E. Brachvogelschen Romans und K. H. Bitters[2]) bekannt gewesen, das erst sorgsame neuere Forschung von entstellender Übermalung hat reinigen müssen[3]). 1710 in Weimar geboren, war er in Cöthen Schüler seines Vaters und seit 1723 Leipziger Thomaner (vergl. oben S. 215). 1726/27 nahm er bei J. G. Graun in Merseburg Violinunterricht, wurde dann stud. jur. in Leipzig, daneben Hilfslehrer bei den Schülern seines Vaters. Nach einem von Hebenstreit glänzend begutachteten Probespiel wurde er 1733 Sophienorganist in Dresden, wo u. a. Goldberg sein Schüler war und seine ersten Klavierkonzerte entstanden, die aber noch mehr der Tonsprache Joh. Sebastians als dem galanten genre Hasses ähneln. Im besten Einvernehmen schied er 1746, um in Halle das weit günstigere Amt des Marienorganisten zu übernehmen — hier war er ebenso unumschränkter Director musices wie sein Vater im nahen Leipzig. Abgesehen von Schikanen, deren Kleinlichkeit nur der Kirchenbehörde zur Last fällt, arbeitete er auch hier rüstig weiter, verkehrte in den besten Kreisen, heiratete und erhielt 1762 einen glänzenden Ruf als Graupners Nachfolger nach Darmstadt. Erst jetzt kommt der tragische Umschwung: er lehnt ab, legt 1764 sein Kirchenamt schroff nieder, bleibt bis 1770 beschäftigungslos in Halle wohnen und geht dann nach Braunschweig. Dort bewirbt er sich mit glanzvollem Probespiel (Augenzeugen waren Joh. Schwanberg und sein junger Bewunderer Forkel) um eine Orgel, die aber irgend einem Stümper durch hohe Gönnerschaft zufällt, gelangt auch in Göttingen zu keinem Unterhalt, so daß er 1774 aus Not seinen Anteil am Autographennachlaß Sebastians dem Braunschweiger Freund Eschenburg zur Versteigerung anvertraut, und geht nach Berlin. Auch hier

[1]) Dazu gehören etwa die zahlreichen Duette für zwei Flöten, Flöte und Violine, zwei Violinen, Violine und Bratsche, die aber auch Lehrzwecken dienen konnten (Riemann in DTB. 15 S. XV).

[2]) Ph. Em., W. Friedem. Bach u. ihre Brüder (2 Bde. 1868).

[3]) Martin Falk, Friedemann Bach (Scherings Studien zur Musikwissenschaft I 1913), dem hier gefolgt wird, hat die meisten Beschuldigungen als Klatsch Reichardts und Marpurgs wahrscheinlich gemacht, so daß eigentlich nur der spät und in höchster Not begangene Fälschungsvermerk zum d-moll Klavierkonzert seines Vaters bestehen bleibt.

erregt er als Orgelvirtuos Bewunderung[1]), die noch 1812 beim älteren Rellstab nachklingt, will aber aus starrsinniger Verbitterung über die allgemeine Geringschätzung seiner schöpferischen Tätigkeit[2]) keine Schüler annehmen. Mit der ihm zunächst gnädigen Prinzessin Amalie, der er acht meisterliche Klavierfugen alten Stils widmete, verdarb er es, indem er sie mit ihrem Hausmusikus Kirnberger zu verfeinden suchte; 1784 starb er völlig verarmt und unbeachtet bei Frau und Tochter in Berlin.

An seinem janusköpfigen Schaffen erfüllte sich die Tragik des zwischen zwei Zeiten Geborenen. Seine F-dur Sonate für zwei Klaviere von 1733 hat bereits lange vor Ph. Em. Bach ein vollentwickeltes Seitenthema, das an Gegensätzlichkeit die etwa gleichzeitigen Arbeiten Pergolesis und Graupners übertrifft, seine 1745 gedruckte D-dur Klaviersonate ist nicht mit Unrecht die dionysischste vor Beethoven genannt worden[3]). Auf diesen Großmeister weist er über Müthel, Ph. Em. Bach, F. W. Rust überhaupt viel stärker voraus als etwa auf Haydn und Mozart, so durch die akzentuierten Pauseneffekte seiner Es-dur- und F-dur-Sonate für ein Klavier und durch seine neue, motivzerlegende Scheinpolyphonie. Vor allem aber zeigte er sich durch die Naturpoesie seiner Dresdnerisch brillanten A-dur- und B-dur-Sonate und die zwölf genialen Polonäsen[4]) seiner Hallischen Zeit, die bereits ausgeprägte Charakterminiaturen Schumannscher Art darstellen, als der erste Romantiker seines Instruments. Friedemanns Klavierkonzerte — das hoch dramatische in a-moll mit seinem frommen Duradagio ist schon vor 1733 anzuberaumen! — setzen sämtlich den Pianoforteklang voraus und überraschen durch das schon ganz sinfonische Durchweben der Soli mit Tuttibegleitung. Seine je zwei D-dur- und Es-dur Konzerte erweisen durch ihre Siegesfreudigkeit das Sinnlose des alten Vorwurfs, seine Werke zeigten immer nur „finsterste Hartnäckigkeit"; das in e-moll zeigt poetische Schwermut, das in Es für zwei Klaviere gehört zu den Höchstleistungen dieser Gattung. Seine Hauptsinfonien (etwa 1735—45) ziehen unabhängig von Mannheim Bratschen und Bässe stark zur thematischen Mitarbeit heran und erklären, weshalb man ihn damals nicht verstand: fern von allamodischer Billigkeit drängte er gleich den späteren Gipfeln zu.

[1]) Diesen Teil seiner Begabung belegt eine mächtige Tripelfuge in F (bei Kahnt).

[2]) Eine rühmliche Ausnahme machte nur die junge Sarah Itzig, Felix Mendelssohns Großmutter, deren Treue die meisten seiner Hss. auf uns gebracht hat.

[3]) Neudrucke seiner Hauptwerke bei Peters (Alte Meister des Klaviers, hg. v. Pauer), Steingräber (H. Riemann), Kistner (C. Banck).

[4]) Auf Forkels Empfehlung 1819 von Griepenkerl veröffentlicht.

Ganz anders verlief das Leben von Carl Philipp Emanuel Bach[1]), der 1714 in Weimar zur Welt kam, in Cöthen und Leipzig aufwuchs, fern in Frankfurt a. O. Jurist werden sollte, dort aber doch zur Musik überging. Volle 27 Jahre mußte er als Kammercembalist Friedrichs d. Gr. in Berlin aushalten, (vergl. oben S. 269 Anm. 1), erst 1767 konnte er als Nachfolger seines Paten Teleman Kirchenmusikdirektor in Hamburg werden, wo man zwar weniger von Musik verstand, dafür aber lebte und leben ließ. Er war ein behender kleiner Mann von südlicher Gesichtsfarbe, Feinschmecker und feuriger Improvisator am Klavier, dessen größter Theoretiker er auf lange hin durch seinen „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" geworden ist[2]). 1788 starb er, immer noch schaffensfreudig, an einem Lungenleiden; daß der „Berliner" oder „Hamburger Bach" zu Lebzeiten weit berühmter gewesen als der „alte Leipziger Bach", darf nicht als Kuriosum betrachtet werden, hat er doch als eine der blühendsten Musikbegabungen des wahrlich nicht klangarmen 18. Jahrhunderts weithin sichtbar gleich dem ihm befreundeten Klopstock die Führerschaft seiner Generation innegehabt. Er war ein kühner harmonischer Neuerer[3]), ein eigentümlicher Rhythmiker[4]), ein Dynamiker von fast frauenhafter Feinnervigkeit, auch raffinierter Klangkolorist[5]), vor allem aber ein echter Tonpoet im Sinne des Sturm und Drang, so in der oft kaum analysierbaren Darstellung des Unheimlichen und Befremdenden. Heut so sichere Erfolgsstücke wie die glanzvollen Quartettsinfonien v. 1773[6]) für van Swieten oder die knappen zwölf-

[1]) Statt Bitter muß bis auf weiteres R. Steglichs wertvolle Abh. im Bachjb. 1915 genügen. Thematischer Katalog von Wotquenne 1905. Seine Autobiogr. abgedr. in Nohls Musikerbriefen (1867). Vgl. auch H. Riemann, Die Söhne Bachs (Präludien und Studien III 173 ff).

[2]) Berlin 1753/62, Neudrucke von W. Riemann (1906) und H. Daffner (1917).

[3]) So zeigt er eine besondere Vorliebe für verminderte Oktaven (natürlich unter anderem Gesichtspunkt als vormals Schütz, Scheidt, Schein), mischt gleichnamiges Dur und Moll als Schubertsche Beleuchtungsvarianten, stellt kühne Tonartrückungen unverbunden nebeneinander oder benutzt als bewußter Fortsetzer seines Vaters alle enharmonischen Möglichkeiten. Burney fand ihn gerade in dieser Hinsicht „noch gelehrter" als Joh. Seb. Bach.

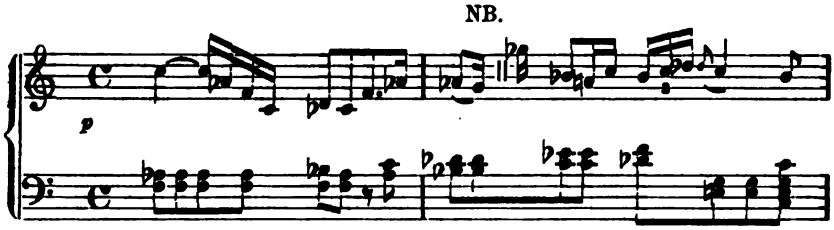
[4]) Vor allem mit Spannungsfermaten, überzähligen Einschubtakten, Motivverkleinerungen, mit Anhängen und Verschränkungen von geradezu Beethovenscher Art.

[5]) Durch weit auseinandergelegte Hände und seltene Oktavverdoppelungen bekundet er gewähltesten Farbensinn, die immer wechselnde Zerpflückung und Verteilung der Arpeggien auf beide Hände bekundet ein „schelmisches Behagen auf der Klaviatur" (Steglich a. a. O.).

[6]) Zwei davon als „Quartette" hg. v. H. Riemann (Langensalza).

stimmigen (d. h. mit Bläsern) von 1780[1]) mußten damals in der Tat wie kühne Neutönerei wirken. Seit den siebziger Jahren pries ihn Reichardt immer wieder als Originalgenie[2]), gehörte er doch zu jenen Naturen, die bei höherem Alter stets neuartiger und selbständiger werden, was ihm gegenüber der aufklärerischen „platten Verständlichkeit" wachsend den Vorwurf einer zu schweren, melodielosen Schreibart eintrug. Gewagtes wie schon im Andante der 1. preußischen Sonate

NB.



wurde als vermeintlicher Druckfehler verbessert. In vielem, so der „durchbrochenen Arbeit"[3]), hat er über Haydns[4]) Kopf hinweg gleich auf Beethoven[5]) eingewirkt, in anderen Versuchen wie den „Klaviersonaten mit Streicherbegleitung" arbeitete er der Gattung des Klavierquintetts bedeutsam voraus.

Die wichtigsten Sammlungen seiner Klavierwerke sind die Friedrich dem Großen gewidmeten, daher „preußischen" sechs Sonaten op. 1 v. 1742 und als op. 2 ebensoviel „württembergische" (nämlich für seinen Schüler

[1]) Drei in Partitur und Stimmen hg. von F. Espagne (Peters).

[2]) Zu den für ihn bezeichnenden Versuchen gehört die Vorliebe für dramatische Instrumentalrecitative oder etwa ein Programmtrio, worin das eine Instrument einen Melancholicus, das andere einen Sanguiniker darstellt, die ihren in allen Einzelheiten musikalisch darstellten discour schließlich vergnügt begraben (Mersmann im Bachjb. 1917). Zu einer Klavierphantasie von ihm versuchte Gerstenberg sogar Texte zu dichten (Chrysander in Vj. VII 1 ff). Vgl. auch Haydns Erzählung, er habe in einer seiner frühen Sinfonien ein Gespräch zwischen Gott und einem Sünder dargestellt.

[3]) Verteilung eines Themas motivweise auf verschiedene Instrumente oder wechselnde Klangregionen.

[4]) Die Verehrung Haydns für Ph. Em. Bach ist bekannt; er soll von ihm gesagt haben: „Der ist der Vater, wir sind die Buben" (Waldersees Vorträge I 97) und ließ sich 1788 noch des Hamburgers hinterlassene Arbeiten schicken (Pohl, Haydn I 132) Bach umgekehrt soll dem jüngeren haben sagen lassen, er allein habe seine Absichten völlig verstanden; eine Londoner Zwischenträgerei stellten sie freundschaftlich klar.

[5]) Czerny bekam bei Beethoven zunächst Ph. Em. Bachs Sonaten und dann erst des Meisters eigne Klavierwerke zu spielen.

Herzog Karl Eugen geschrieben) von 1744, die beide den neuen Typus der zweitemigen Sonate mit Stollenwiederholung, Durchführung und Reprise in hochwertigen Leistungen festlegten und das klassische Verdienst besitzen, unter vielen damals sich kreuzenden Formen dieser allgemeine Geltung verschafft zu haben[1]). Lehrreich für die Ausführungspraxis sind die 1760 nebst zwei Fortsetzungen der Prinzessin Amalie zugeeigneten sechs „Sonaten mit veränderten Reprisen"[2]), in denen Bach die Wiederholungen selbst diminuiert, da bei den Spielern „um des Bravos willen diese unzeitigen Veränderungen oft wider den Satz, den Affekt und das Verhältnis der Gedanken unter sich" verstoßen, „— eine unangenehme Sache für manchen Komponisten". Auf zwei Sammlungen leichter Stücke folgte dann in sechs Lieferungen (1779—87) die reiche Altersernte seiner Sonaten, Rondos und Fantasien „für Kenner und Liebhaber"[3]). Wie in seinen 45 spielfreudigen Klavierkonzerten[4]) zeigt sich hier eine der unmittelbarsten Wurzeln für Beethovens Schaffen[5]); gerade seine spätesten Arbeiten erweisen ihn mit deutschtümlichen, volksliedhaften Zügen wie in dem Larghetto seiner C-Dur Phantasie v. 1787:

---

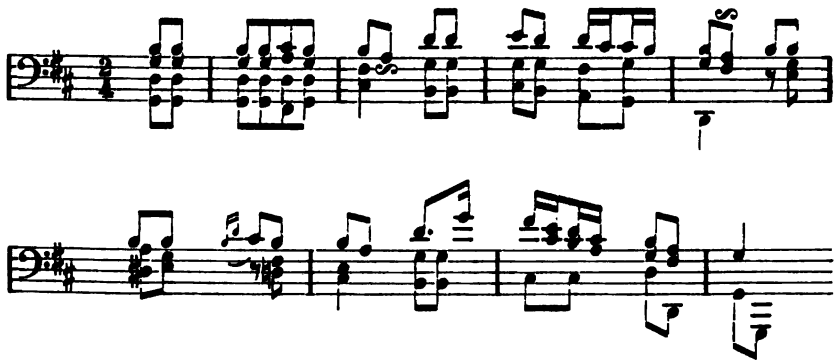
[1]) Die zweiteiligen Sonatensätze hatte schon 1740 Joh. Ludw. Krebs in seinen Präambeln vorweggenommen (Spitta, J. S. Bach II 753), die Dreisätzigkeit der Klaviersonate Pasquini (Mennicke a. a. O. S. 82). Oft bringt Ph. Em. Bach statt eines abgeschlossenen Seitenthemas motivische Fortspinnung des ersten bis zum Wiederholungszeichen, so daß schon hier der Eindruck einer Durchführung entsteht, wie für ihn überhaupt das Verschleiern allzu quadratischer Grundrisse kennzeichnend ist. Scharf umstritten ist seit längerem die Frage willkürlicher Ergänzungen seines Klaviersatzes: während Mennicke dessen Dürftigkeit tadelt, bekämpft Steglich H. v. Bülows gelegentliche Füllgriffe. Auch E. Buhle (DTD. 35/36 S. XXIII Anm. 1) glaubte solche an Bachs Fingersätzen als unberechtigt nachweisen zu können. Andererseits ist z. B. E. Reinecke mit guten Gründen für Akkordergänzungen in Mozarts Klavierkonzerten eingetreten.

[2]) Auch hierin hatte er seinen Vorgänger in Teleman (Sonate methodiche op. 13) sowie solchen v. Franz Benda, einen Nachfolger in Löhleins op. 2. Da die Zeit der Stegreifverzierungen ohnehin abgelaufen war, ist weder Bach noch sonst wer auf diese Form zurückgekommen.

[3]) Urtextausgabe der Berliner Akad. d. K. v. C. Krebs 1896. Auswahlen von je sechs Sonaten aus allen Schaffenszeiten boten Schletterer, H. v. Bülow, Baumgart, Schenker. Kleinere Klavierstücke mit Erläuterungen v. H. Vrieslander in der Univ.-Ed. Einzelne Sonaten und Konzerte hg. v. H. Riemann (Steingräber).

[4]) Ein besonders lebendiges (Potsdam 1748, hg. v. Schering in DTD. 29/30) zeigt überraschende Ähnlichkeiten mit dem Beethovenschen in G-Dur.

[5]) Vergl. die Untersuchung von Jalowetz in Sbd. IMG. XII 439 ff.



als einen Stammvater der norddeutschen Romantik (E. T. A. Hoffmann, C. M. v. Weber, Mendelssohn).

Kürzer können wir uns hier über die beiden namhaften Söhne aus Seb. Bachs zweiter Ehe fassen. Der 1732 in Leipzig geborene Joh. Christof Friedrich Bach[1]) trat schon mit 18 Jahren in den Dienst des Grafen Wilhelm v. d. Lippe[2]), dem er (seit 1759 Konzertmeister) sechs Flötenquartette widmete. Bedeutete Herders dortiger Aufenthalt (1771—77) den Höhepunkt seines Lebens, so brachte der stille Rest nur noch wenig beachtete Sonatensammlungen, zwei vierhändige Klaviersonaten[3]), sowie solche für Violoncell hervor. Sein hübsches Klaviersextett mit zwei Hörnern, Oboe, Violine und Violoncell sowie ein Bläserseptett von 1794 stehen schon ebenso unter Haydn-Mozartschem Einfluß wie 14 Sinfonien, die als Andantes freundliche „Romanzen", als Schlußrondos lebendige „Scherzi" haben, übrigens aber bis zuletzt den Continuo bewahren. Als bedeutender Klavier- und Orgelspieler soll er im Fugenextempore geglänzt haben, seine acht erhaltenen Klavierkonzerte weisen auf Christian Bachs Art, mit anderen Beiträgen bedachte er Ph. Emanuels Sammelwerke. 1795 starb der liebenswerte Kleinmeister, dessen Bürgertugenden gerühmt wurden.

---

[1]) Biogr. von Schünemann im Bachjb. 1914 und 1916, der auch seine Kompositionen als Publ. des Bückeburger Forschungsinstituts herausgibt. Vergl. Einstein in Zs. DMG. II 634. Über die Vokalwerke der Bachs siehe nächstes Kapitel.

[2]) Der Lehrer Scharnhorsts und Erbauer der Festung im Steinhuder Meer, von dem ich gute Kompositionen friderizianischen Stils auf der Berliner Staatsbibl. fand.

[3]) Eine davon veröffentlichte Riemann bei Steingräber. Die Gattung wurde damals vor allem durch das Zusammenspiel Mozarts mit seiner Schwester populär. Auch Christian Bach lieferte dazu Beiträge 1770, am frühesten vielleicht Jommelli (Abert, Mozart I 508). Vgl. auch Eberle, Studien zur Entwicklung der Setzart für Klavier zu vier Händen (Münchner Diss. 1921/22)

Weit größeren Einfluß als dieser Abseiter gewann der „Mailänder", dann „Londoner" Joh. Christian Bach [1]). 1735 war sein Geburtsjahr, Leipzig ist der Ort seiner Jugendeindrücke gewesen. Als der Vater starb, der dem talentvollen Nesthäkchen einmal in der Begeisterung alle drei Klaviere schenkte, kam der Fünfzehnjährige nach Berlin zu Ph. Emanuel Bach, der ihm ein sorgsamer Lehrer gewesen ist. Noch stärker wirkte auf ihn, als er seit Nikolaus Bach der erste Italienfahrer seines Namens wurde, Padre Martinis strenge, doch liebevolle Schule. Zum Kummer seiner Brüder trat er dort zum Katholizismus über und errang mit seinem „sanften, niedlichen, singenden" Stil (Abt Voglers Worte) in seinen Opern seit 1761 zu Neapel gegenüber der „rasenden" Tonsprache Traëttas, Terradeglias usw. steigende Erfolge. Seit 1760 fungierte er ohne allzugroßen Eifer als Mailänder Domorganist, ließ sich aber schon zwei Jahre darauf durch einen Opernauftrag (scrittura) nach London locken, wo er, abgesehen von mehrfachen Reisen als Opernkomponist nach Mannheim und Paris, bis zum Tode (1782) als hochbeliebter Klaviervirtuose und Orchesterdirigent (Sinfoniekonzerte mit K. Fr. Abel seit 1765) dauernd lebte. Schon sein Fleiß entkräftet die deutschen Beschuldigungen allzulockeren Lebenswandels — als Theatermann und Gatte einer italienischen Primadonna verleugnete er freilich die Bachsche Art erheblich, doch sehen wir ihn z. B. in der Geschichte des Knaben Mozart die liebenswürdigste Mentorrolle spielen [2]). Seine Sinfonik, für welche die freien „Fantasiedurchführungen" bezeichnend sind, steht trotz ihrer weicheren, eleganteren Art ebenso unter Sammartinis wie Stamitzens Einfluß, auffällig ist die wachsende Rolle des Holzbläseroktetts; seine empfindsame Kantabilität geht wohl hauptsächlich auf Fr. de Majo zurück [3]). Die Klavierkonzerte zeigen schon in der Mailänderzeit das berühmte „Singende Allegro" über Albertischen Bässen, die gleichaltrigen Quartette ragen durch gediegene Arbeit hervor, zwölf Klaviersonaten nehmen Mozart erstaunlich vorweg, seine selbständigen Rondos und sonstigen Einzelsätze machten in ganz Europa Schule. Einige Christian

[1]) Vgl. Max Schwarz in Sbd. IMG. II 401 ff. H. Schöttl, Die Instr. Werke von J. Chr. Bach (Diss. München 1921/22, hier noch nicht verwertet).

[2]) Seinen starken Einfluß auf Mozarts artverwandten Stil bemerkte wohl erstmals S. Bagge 1880 (Waldersees Vorträge II 214). Eine Sonate für zwei Klaviere hg. v. H. Schwarz (Steingräber), ein Klavierkonzert von Riemann (dgl.).

[3]) Abert, Mozart I 91 ff. Riemann, Präludien und Studien III 181 ff. und Handbuch II 3 S. 131 ff. Über seine Opern Landshoff im Mozartjb. I; derselbe stellte einen Band Beispiele, zumal allerliebste Rondos für Sopran und Orchester in nahe Aussicht (Zs. DMG. IV 121 ff.).

Bachsche Märsche wurden noch um 1900 von Wilhelm II. Hannöverschen Regimentern zum Präsentieren verliehen.

Endlich sei noch der „Eisenacher Vetter" Joh. Ernst Bach wegen seiner kürzlich zweimal neugedruckten Klavierfantasie mit Fuge in F genannt, die stark an Sebastians „chromatische" erinnert. Neben harmloseren Klaviersonaten bei Haffner fesseln seine Violinsonaten (1770/72) durch das Bestreben, alle Sätze zur Einheit zusammenzuschweißen[1].

Wenn jetzt die Führung von Mitteldeutschland an Österreich überging, so geschah es nicht nur unter dem Gesetz einer kulturgeschichtlichen Dreifelderwirtschaft, die ein äußerst ausgenutztes Gebiet den Schonjahren längerer Brache überantwortet, sondern es meldeten sich vor allem die Früchte einer von den Habsburgern seit 1648 planmäßig betriebenen Nährpolitik: im Dienst der Gegenreformation hatten sie das reiche Böhmen mit einem Netz ausgezeichneter Stiftsmusiken überzogen und so dem einfachen Mann kostenlose Konservatoriumsausbildung verschafft[2]. Wie vormals bei den Thüringern und Erzgebirglern mag Blutmischung mit den slavischen Nachbarn der musikalischen Anlage obendrein Vorschub geleistet haben — die Fülle tonkünstlerischer Talente in diesen Kronländern seit Beginn des 18. Jahrhunderts sucht jedenfalls ihres Gleichen. Mögen Czernohorski, Zelenka, Tuma, Mysliweczek, Jiránek, Duschek, Koželuch Tschechen gewesen sein, so waren Zach (später in Mainz) Benda, Habermann, G. Tzarth, Seeger, Stamitz (= Steinmetz), Gaßmann, Filtz, Pichl, Wanhall, Reicha, Rößler (Rosetti), Gyrowetz, Dionys Weber nach Blut und Geistesbildung gewiß ausnahmslos Deutschböhmen, während F. X. Richter, Wenzel Müller, J. Wranitzky Deutschmähren gewesen sind. Wien und seine Umgebung stellten beide Reutter, Schlöger, Wagenseil, Holzbauer, Deller, Starzer, beide Monn, Asplmayer, L. Hoffmann, beide Haydn, Dittersdorf, J. Pleyel, Umlauf, Eberl, Albrechtsberger, Schenk, Czerny. Etwas abseits stehen die Bayern Gluck, v. Camerloher, L. Mozart. Diese Liste zeigt, daß Mannheim in seinen musikalischen Häuptern auch nur als Pflanzstätte Österreichs begonnen hat[3]. Die gemeinsame Quelle der Wiener und Mannheimer Sinfonik

[1]) Kretzschmar in DTD. 42 S. XV.

[2]) Darüber staunte Burney (1772) ebenso wie Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden II 1776) und Rochlitz (AMZ. 1799/1800).

[3]) Der große Prioritätenstreit des „Mannheimers" Riemann und des „Wieners" Adler ist darum einigermaßen müßig: Österreich war zweifellos die Wiege, aber Mannheim hat es eher zu Weltruhm gebracht als Wien, das in seinen Großen vielfach erst wieder auf Schultern der Stamitzschule steht.

scheint Italien mit den Arbeiten Sammartinis[1]), Rinaldos da Capua und N. Jommellis gewesen zu sein[2]); in Wien vermittelte durch persönliche Gegenwart Caldara, dessen zwölf Konzertsinfonien u. a. mit Instrumentalrezitativen sichtlich auf Monn und den jungen Haydn deuten.

Das Wiener Beobachtungsmaterial liefern zwei Bände (XV 2 u. XIX 2, hrsg. v. K. Horwitz, K. Riedel u. W. Fischer) der Österreichischen Denkmäler[3]), die auf Riemanns Mannheimerpublikationen (DTB. III 1, VII 2, VIII 2, XV, XVI) antworten wollten. Der erste enttäuschte ein wenig, da entweder die Werke des jüngeren Reutter (Servizio di tavola[4]) 1757) und des früh verstorbenen, mit Stamitz gleichaltrigen Georg Mathias Monn (Orchestersonate 1740) nicht wesentlich vom Blickkreis der suitenhaften Tafelbedienung loskommen oder, wie bei den ausgezeichnet gearbeiteten, homophonen Sinfonien von Georg Christof Wagenseil (1715—77)[5]), dem Hofklaviermeister Maria Theresias, und den empfindsam belebten Streichdivertimenti des Hofballettkomponisten Jos. Starzer (1727—87) eine sichere Datierung etwa gegen Haydns Anfänge vorläufig nicht möglich ist. Die Partiten von Matth. Schlöger (1722—66) neigen noch deutlich zur älteren Triosonate. DTÖ. XIX 2 dagegen bietet von Monn (1717—50, Organist der Wiener Karlskirche) recht erhebliche, formal etwa zwischen Vivaldi und Tartini stehende Kirchensinfonien und neuartige Klavierkonzerte. Bei den schönen Streichquartetten (ein Jahrzehnt vor Haydn?!), die sein angeblicher Schüler Albrechtsberger wegen ihrer ausgezeichneten Fugen noch zu Anfang des

[1]) Dieser hatte mit zweisätzigen Kammersinfonien begonnen, von denen der erste Teil langsam oder schnell, der zweite immer ein Menuett war (Zs. DMG. III 97).

[2]) Sondheimer, Die formale Entwicklung der vorklass. Sinfonie (Zs. DMG. IV).

[3]) Sondheimer macht ihnen freilich (Zs. DMG. III 83 und Rivista mus. it. 1920 S. 580 ff. zu Boccherini) den Vorwurf, gerade Wagenseils bedeutendste Sinfonien außer Betracht gelassen zu haben. Zur Frage der Einführung des Menuetts als dritter von vier Sinfoniesätzen hatte Adler besonderen Wert auf eine undatierte Es-dur-Sinfonie v. G. M. Monn gelegt. Riemann (Einl. zu DTB. VIII 2) bezweifelte nach seiner Kenntnis der Brüsseler Monn-Hss. dessen Verfasserschaft so triftig, daß W. Fischer (DTÖ. XIX 2 S. XIII) Monn als Autor fallen läßt und S. XX den Mannheimern das grundsätzliche Erstlingsrecht zugesteht. Sondheimer hält dabei gerade die vielberufenen Menuette für die schwächste Leistung der frühdeutschen Sinfonik.

[4]) Das Larghetto ist noch typisch starres, aber schon manieristisch entartetes Barock.

[5]) Dieser gebürtige Wiener war Schüler v. Fux, wurde 1738 Nachfolger Badias als Hofkompositeur, reiste 1756/58 als Klaviervirtuos u. a. nach Berlin, seine Schüler waren Schenk, Teyber, Steffan, Duschek usw. Seine Klaviersonaten und -konzerte wurden für den jungen Haydn und den Knaben Mozart wichtig, auch für die Anfänge der Klaviersonate mit Violinbegleitung kommt er in Betracht.

19. Jahrhunderts neu hat stechen lassen, liegt es freilich näher, an Haydns kontrapunktische Zeit (um 1770) und damit an den „Klaviermeister" Joh. Christof Monn zu denken. Wagenseils angebliche Meistersinfonien[1]) datiert Sondheimer um 1760, also ein Jahr nach der ersten von J. Haydn, und spricht ihnen das Verdienst zu, noch ohne das inzwischen längst von Stamitz eingeführte zweite Thema doch die einzelnen Motive zu „Größe, Tiefe und Schwärmerei des Ausdrucks" gesteigert zu haben. Leider sind hinlängliche Belege bisher noch nicht gedruckt, das einzige vorläufige Notenbeispiel (Archiv IV 130) ist immerhin vielversprechend.

Hier können wir auch die baulich an seinem Lehrer G. B. Sammartini, gedanklich mehr an Pergolesi geschulten sieben Orchestertrios des jungen Chr. W. Gluck anreihen (aus den Jahren 1740/45 etwa)[2]), die deutlich auf die zeitlich so nahe Wasserscheide zwischen deutscher und italienischer Instrumentalübung hinweisen: während Sammartini wirksame Steigerungen rein aus blühender Melodik zustande bringt, ist la melodia germanica Glucks aus völlig andersartiger geistiger Anlage heraus notgedrungen von solch spröder Einfachheit, daß er zu harmonischen Würzen greifen muß, wie Haydn zur geistreichen Motivdurchführung[3]). Eigentümlich klar zeigt sich hier aber schon der spätere Willensheld Gluck an: in der straff logischen Stimmführung, die auch vor Härten nicht zurückscheut, und in der zähen Beharrlichkeit, mit der die gleichen knappen Motive bei gleicher Tonlage in stets neuer Beleuchtung gezeigt werden. Plötzliche Stimmungswechsel deuten auf den Dramatiker.

Ganz anders geartet ist der aus Augsburg gebürtige Salzburger Konzertmeister Leopold Mozart[4]) (Wolfgangs Vater, 1719—87), den die Notenbeispiele seiner ausgezeichneten Violinschule (seit 1756 mehrfach aufgelegt) als deutschen Hauptvertreter Tartinis erweisen[5]). Aus einer alten Buchbinderfamilie stammend, war er Chorsänger in Augsburg und Wessobrunn (?), seit 1737 Student an der Salzburger Universität, wo er als gräflich Thurn- u. Taxisscher Kammermusikus sich durch die Vertonung von Passionskantaten beliebt machte. Seit 1743 stieg er als Geiger in der erzbischöflichen Kapelle langsam empor.

---

[1]) Sondheimer im Archiv IV 91f.

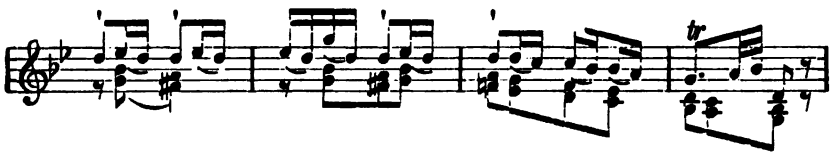
[2]) Neuausg. in Riemanns Collegium musicum. Seine paar einzelnen „Sinfonien" sind wohl ausnahmslos versprengte Opernouvertüren.

[3]) Sondheimer in Zs. DMG. III 96.

[4]) Auswahl s. Werke u. Biogr. in DTB. IX 2 (Seiffert), vortreffliche Charakterzeichnung in Aberts Mozart I.

[5]) A. Moser, Gesch. d. Violinspiels.

Kapellmeister war der treffliche Joh. Ernst Eberlin[1]), von dem eine Klaviersonate in Haffners Oeuvres mêlées merkwürdig des großen Mozart g-moll-Sinfonie vorausahnt[2]):



Nach Eberlins Tode (1763) wurde L. Mozart Vizekapellmeister unter unbedeutenden Italienern (Lolli, Fischietti, Gatti), da man ihm wegen der vielen Konzertreisen mit seinen Kindern die verdiente erste Stellung vorenthielt. Er war einer der gebildetsten Musiker seiner Zeit, den Mizler und Marpurg als Ehrenmitglied in ihre Gesellschaften aufnahmen, von erstaunlicher musikalischer Belesenheit, dabei ein sehr talentierter Komponist[3]), dessen schnurrige Orchesterspäße (Bauernhochzeit, Jagdsinfonie, Schlittenfahrt) unter Zuhilfenahme von Radleier, Dudelsack, Schwegelpfeife, Alphorn, von Pistolenschüssen, Händeklatschen, Pfeifen, Johlen, Bellen sichtlich im Studentenhumor des Augsburgischen Tafelkonfekts wurzeln. Seine Klaviersonaten folgen D. Scarlattis Spielweise bei Ph. Em. Bachscher Dreisätzigkeit, hochwertig sind seine Divertimenti für Streichtrio ohne Continuo. Seine Sinfonien[4]) scheiden sich deutlich in solche mit und ohne Generalbaß, Suitenelemente wirken noch stark am Aufbau mit. Eine fabelhafte Charakterleistung war es, daß er seit dem künstlerischen Erwachen des genialen Sohnes fast völlig auf eignes Schaffen verzichtete, um nur dessen Vater und Mentor zu sein.

Wir kommen zur Mannheimer Geiger- und Orchesterschule, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts fast bis an dessen Schluß nach außen hin die deutsche Sinfonik beherrschend vertreten hat — erst die Wiener Großmeister seit Haydns Londoner Reisen sollten sie allgemein

[1]) Ebenfalls ein Schwabe. Über seine Oratorien vgl. das nächste Kap.

[2]) Sondheimer weist dagegen auf eine Stelle bei Beck hin (Zs. DMG. IV 459).

[3]) Indem er sich mit Eberlin darein teilte, dem Hohensalzburger Hornwerk für jeden Monat ein anderes Stücklein zu komponieren, berührt er sich (wie auch sonst noch) mit dem „Neuen und sehr kuriosen musikalischen Instrumentalkalender" (1748 von J. Haydns Eisenstädter Amtsvorgänger Greg. Jos. Werner, der ebenfalls seine meisten Sachen bei Lotter in Augsburg verlegte.

[4]) In seiner Sinfonia burlesca (nur für zwei Bratschen, zwei Violoncelli und Baß) treten wie in Schumanns Carneval Pantalone und Arlequino auf, in Klavierstücken läßt er die Saiten mit den Händen anreißen usw.

ablösen. Nachdem Riemanns Stamitz-Entdeckung ihre Werke als angebliche Keimzelle der gesamten neueren Instrumentalmusik rasch zur Berühmtheit gebracht hat, sind Rückschläge nicht ausgeblieben[1]), und auch heute noch ist das Urteil über ihre geschichtliche Bedeutung nicht als ganz endgültig anzusehen. Soviel immerhin darf z. Z. als sicher gelten:

In Mannheim, wohin 1720 von Düsseldorf und Heidelberg her der Pfalzneuburger Hof verlegt worden war, entfaltete der wittelsbachische Pfalzgraf Karl Theodor, dem 1743 mit dem pfälzischen und 1777 mit dem bayrischen Kurhut eine immer stärkere Hausmacht zuwuchs, große musikalische Pracht, die neben Kirche und Oper vor allem der instrumentalen Hofkapelle zugute kam. In W. A. Mozarts Geburtsjahr z. B. umfaßte der Orchesteretat u. a. J. Holzbauer als Opernkapellmeister, J. Stamitz als Kammermusikdirektor, A. Toeschi sen. als Kirchenkonzertmeister; bei der ersten Geige saßen Chr. Cannabich, J. Fränzl und K. F. Toeschi jun., bei der zweiten F. X. Richter und W. Cramer (der Vater des Klavierspielers), bei der Bratsche J. Bohrer, beim Violoncell J. Danzi und A. Filz. Was diese Namen damals bedeuteten, besagt anno 1772 Burneys Ausspruch: „Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem als vielleicht in irgendeinem Orchester in Europa; es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten." Noch 1794, als bereits die Hälfte der Kapelle nach München verzogen war, schwärmte ein Berichterstatter von der „einheitlichen Schulung, dem gleichen präzisen Vortrag, der feurigen, seelenvollen Exekution und der Gleichheit der Bogenstriche" bei dieser Körperschaft[2]). Reichardt fand, mit ihr verglichen, das Berliner friderizianische Orchester erstaunlich rückständig; anderwärts — so im frühbeethovenschen Bonn 1774 unter Mattioli — wurde die Mannheimer Disziplin ausdrücklich als mustergültig eingeführt.

Der geistige Führer war Johann Stamitz, „dessen Namen zu allen Zeiten heilig sein wird" (J. A. Hiller), den Arteaga als den Rubens seiner Zeit und Begründer eines neuen Stils gefeiert hat. Über die Ausbildung des 1717 zu Deutschbrod in Böhmen geborenen

---

[1]) Neben den Wiener DTÖ-Vorreden vor allem Heuß (Z). IMG. IX) über das gemeinitalienische Vorkommen der „Mannheimer Seufzer"; noch umfassender Kamienski in Sbd. IMG. VIII (Mannheim und Italien). Ebenso Sondheimer a. a. O.

[2]) Zu den lobenden Urteilen von Arteaga, Hiller, Gerber usw. bei Riemann (Einl. zu DTB. VII 1) kommen Zeugnisse von Junker, Westenrieder, Gossec, Suard usw. bei Mennicke a. a. O. S. 7ff. 1781 bewunderte Fr. Nicolai noch an der Münchener Filialkapelle den zündenden Eindruck „granito tockierter und markierter Noten".

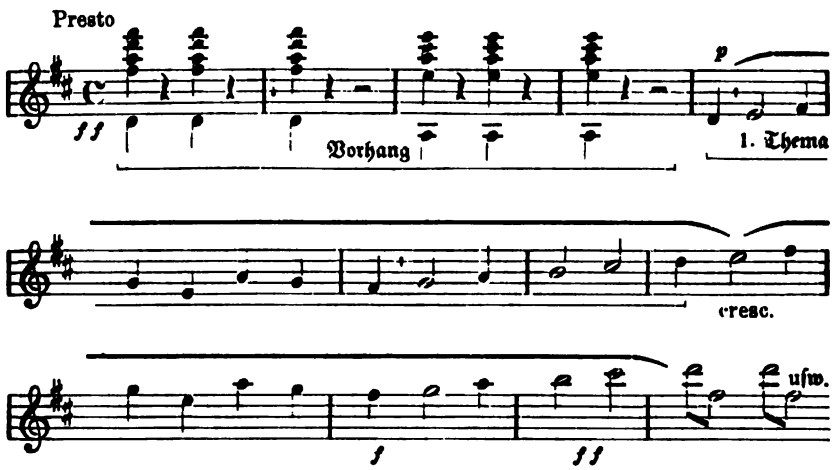
Kantorensohns haben wir nur Burneys Notiz: „Er ward in der gemeinen Stadtschule unter Knaben von gewöhnlichen Talenten erzogen, die unbekannt lebten und starben. Er aber brach wie ein zweiter Shakespeare durch alle Schwierigkeiten und Hindernisse hindurch ... und trieb die Kunst weiter als irgend jemand vor ihm getan hatte. Sein Genie war sehr original, kühn und kraftvoll: Erfindung, Feuer und Kontrast in den geschwinden Sätzen, eine zärtliche, reizende und schmeichelnde Melodie in den langsamen, verbunden mit Scharfsinn und Reichtum in der Begleitung, kennzeichnen seine Werke; alle sind voll starken Ausdrucks"[1]. Ob er in Wien oder Italien seine musikalische Ausbildung empfangen, wissen wir leider nicht. 1742 erregte er bei der Frankfurter Kaiserkrönung solches Aufsehen als Violinvirtuose, daß Kurprinz Karl Theodor ihn in seinen Privatdienst nach Mannheim zog, wo er 1745 Konzertmeister wurde. 1748/51 und 54 trat er mit entscheidendem Erfolg als Virtuose und Tonsetzer in den Pariser Concerts spirituels auf und gewann nicht nur auf die dortige Orchesterbesetzung (Hörner, Clarinetten), sondern auch auf die Kompositionsform Einfluß, — der Earl of Kelly, Gossec, van Maldere wurden seine Hauptschüler in England, Frankreich und den Niederlanden[2]. Seitdem beherrschten die Sinfonies d'Allemagne die Musikverlage und Konzertsäle dieser drei Länder. 1753 sieht Grimms Satire „Le petit prophète de Böhmisch-Broda" in Stamitz den Einzigen, von dem den verfahrenen Pariser Musikzuständen Heil kommen könnte; bezeichnenderweise heißt schon eine der frühesten französischen Sinfoniesammlungen (vor 1755) La melodia germanica. Aber bereits 1757, d. h. zwei Jahre vor Händel, ist Stamitz gestorben.

Seine Hauptbedeutung beruht auf den Orchestertrios und Sinfonien, danach erst auf den Violinkonzerten. Riemann sah die Höhe seines

[1]) Es fehlte auch nicht an Gegnern, zumal in Norddeutschland. So sagt J. A. Hiller 1768 gegen die Wiener und Mannheimer Sinfonien gleichzeitig: „Es ist wahr, man findet wohlgearbeitete, prächtige und affektvolle Sätze darunter ... Aber sollte nicht das seltsame Gemisch der Schreibart, das Ernsthafte und Komische, das Erhabene und Niedrige, das sich so oft in einem und demselben Satze beisammen findet, bisweilen eine üble Wirkung tun?" Seinen eignen Geschmack zeigt die Raccolta delle migliore Sinfonie, die von Mannheimern nur den verhältnismäßig konservativen Holzbauer, vor allem aber die Berliner um Graun, die Sachsen um Hasse und die älteren Wiener um Wagenseil berücksichtigte. Marpurg schwieg sich geradezu knurrig über Stamitz, Holzbauer, Fils aus — „werden bekannt genug sein". Die „jungen Brauseköpfe" (Riemann, Hdb. II 3 S. 131) kontrastierten freilich arg mit ihrem uneingedämmten Feuer gegen die Berliner severitas Bachiana.

[2]) DTB. VII 2 S. IX.

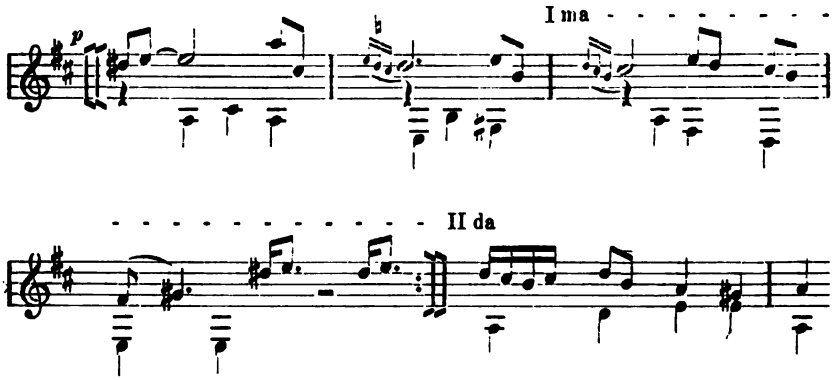
Schaffens vor allem in den Orchestertrios op. 1 [1]), doch hat Sondheimer aus Basler Beständen auch seine davorliegenden Jugendwerke in den Kreis der Betrachtung gezogen. Gegenüber dem motivischen Filigran Wagenseils malt Stamitz mit breitem Pinsel und manchmal recht primitiver Technik, sein Frühlings-Sturmwind braucht breite Felder, um sich zu enfalten, so daß er die Haydnschen Sinfonien der sechziger Jahre an Geräumigkeit schon weit übertrifft. Man sehe etwa den Beginn der D-dur Sinfonie op. 3 II (DTB. III 1 S. 56) mit den ruhegebietenden Akkordschlägen und den wie im Allegrothema der Beethovenschen „Pathétique" sich weithin auftürmenden „Mannheimer Crescendi" [2]):



[1]) Die Bibliographie der Mannheimer ist schwer zu entwirren, da die Opuszahlen von den Konkurrenzdruckern ganz willkürlich angewandt wurden. Trotz einstiger Weltverbreitung sind Stamitzsche Exemplare heut selten geworden (Altmann in Zs. DMG. I 620 f.). Die Verlegerbezeichnung op. 1 brauchte jedenfalls der Entstehungszeit nach einen Erstling zu bedeuten.

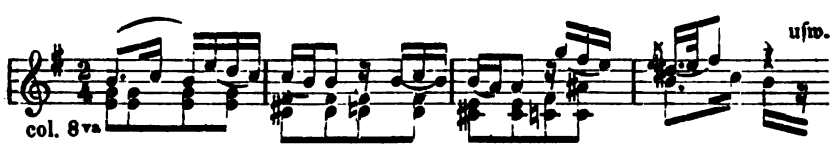
[2]) Vgl. oben S. 325. Heuß, Die Dynamik der Mannheimer Schule (Riemannsfestschr. 1909 S. 433 ff. und Zs. DMG. II 44) unterscheidet einleuchtend die bereits den Älteren bekannte „Gefühlsdynamik" (agogisches Schwellen und Zurückgehen) von der Mannheimer „Effektdynamik", die innerhalb gleicher Klanggruppen Übergänge von *pp* zu *ff* mit wohlberechnetem Aussparen zeitigt und geradeswegs auf Beethoven zielt, während Haydn und Mozart links liegen bleiben. Während z. B. das nur fünftaktige Crescendo in Haydns Lucavečer Sinfonie wirkungslos verpufft, führt es bei Stamitz, Beck, Eichner zu wirklichen Zielen wie Ursache zu Wirkung und entfaltet elastische Kraft. Andrerseits war dann das überraschende Gipfeln in einem plötzlich geduckten Piano (dynamischer Trugschluß) eine der lebendigsten Wirkungen, weshalb Nicolai sagte: „Es scheint der Mannheimer Geschmack hauptsächlich auf Überraschung kalkuliert zu sein."

Erst im 37. Takt setzt dann das ebenso langatmig periodisierte zweite Thema ein, aus dem schon C. M. v. Weber[1]) vernehmlich spricht:



Später hat Stamitz dann die gar zu weiten Ebnen erheblich eingeengt, freilich um den Preis allzusichtbarer Quadratur seiner Perioden, die er nur recht äußerlich aneinanderreihte (op. 4)[2]). Erst bei Cannabich und Toeschi wuchsen die Proportionen wieder ins Große, freilich mit stark verringertem spezifischen Gewicht.

Überall zeigt sich der erfahrene Geiger am Werk: in den als gebrochene Dreiklangsthemen aufspritzenden „Raketen", in den häufig als mächtige Unisoni absteigenden Läufen; aus den Tremoli blitzen einzelne „Funken" in die Oberoktave hinauf, die Bässe türmen sich effektvoll empor, und auch die warmen Kantilenen der langsamen Sätze sind so recht der Natur der Violine entsprossen, sie wissen nichts mehr von der kontrapunktischen Gelehrsamkeit des Barock, sondern sind silbrig glatt und rührend lieb wie Maikätzchen; so das Larghetto des 6. Orchestertrios:



Selbst in seinen Menuetten, die man damals sonst recht schablonenhaft erledigte, lebt ein schalkhafter, bürgerlich lebhafter Humor, der nur

[1]) Zweites Thema der Oberonouvertüre, übrigens auch in A-dur.
[2]) Sondheimer im Archiv IV 93.

selten noch an die höfische Ziersamkeit des Rokoko gemahnt[1]); Stamitz hat sie wohl auf Anregung seines Darmstädter Nachbarn Graupner in der Sinfonie obligatorisch gemacht[2]). In Stamitzens Finales beobachtet man besonders häufig seine eigentümlich reizvolle Manier, die Themen nicht motivisch durchzuführen, sondern unmerklich in Neues zu verwandeln, so daß es der Fülle verwandter Erscheinungen gegenüber oft gar nicht leicht, ja gelegentlich unmöglich erscheint, Begriffe wie Zwischensatz, zweites Thema, Epilog scharf zu trennen. Manchmal erkennt man das zweite Thema nur an seiner Quintversetzung innerhalb der Reprise.

Neben Stamitz steht Franz Xaver Richter aus Hollischau (Mähren), acht Jahre älter als dieser und etwas altertümlicher in seiner Schreibweise, der 1740 fürstbischöflicher Vizekapellmeister in Kempten wurde und als solcher schon vier Jahre später ein Pariser Druckprivileg für 12 Sinfonien erhielt, seit 1747 erst als Opernbassist, dann Geiger, schließlich Kammerkomponist rühmlich in Mannheim wirkte, von 1769 bis zu seinem 1789 erfolgten Tode jedoch das Amt des Straßburger Münsterkapellmeisters ausübte, als welcher er zu den besten Kirchentonsetzern der Epoche Haydn-Mozart zählt[3]). Seine Schreibweise als Sinfoniker ähnelt mit ihrer Sangbarkeit, den vortrefflichen Fugati und älterem Sequenzwesen am meisten etwa derjenigen Pergoleses, allerdings stark verdeutscht; seine und Stamitzens Instrumentalwerke sind durch Riemanns Ausgabe „Collegium musicum" wieder zu den größten und beliebtesten Schätzen heutiger Gymnasial- und Universitätsorchester geworden, aber auch „richtiger" Sinfoniekonzerte durchaus wert. Der dritte, etwas weniger bekannte Meister war der jungverstorbene

[1]) Daß die Einbürgerung der Menuetts in die Sinfonie nicht ohne Widerstand vonstatten ging, beweist J. A. Hillers Tadel (1766), sie glichen „Schminkpflästerchen auf dem Angesicht einer Mannsperson"; doch versöhnt er sich schon zwei Jahre später mit ihrer „gewissen Miene der Lustigkeit", die zum Ganzen immer noch besser passe als das unzeitige Prunken mit Krebskanons u. dgl. Sondheimer glaubt, solcher Einwände wegen hätten Stamitzens nächste Nachfolger zeitweilig auf das Menuett überhaupt wieder verzichtet. Riemann (Große Kompositionslehre I 515) sieht die innere Schwierigkeit damals besonders in der doppelten Katharsis des Menuett und Finale, die ja sicher gelegentlich (Beethoven) zur Vorschiebung des Menuett-Scherzos an zweite Stelle Anlaß gegeben hat. Die wesentlichste ästhetische Berechtigung des Menuetts in der Sinfonie liegt m. E. vor allem darin, daß es als einziger Suitensatz gegenüber den freien Fortspinnungstypen dem Formgefühl eine Art von Normalnull bietet.

[2]) Von Graupners 113 Sinfonien haben 56 das Menuett (Noack, Graupners Kirchenmusiken S. 27). Vgl. auch oben S. 251.

[3]) Vgl. Riemanns Kennzeichnung in DTB. XV S. X f. F. X. Mathias, Them. Katalog der kirchenmusikal. Werke Richters (Riemannfestschr. 1909 S. 394 ff.)

Violoncellist Anton Fils (Filtz)[1]), ein an melodischer Erfindung wie sein Landsmann Dvořak überquellendes Musikantenblut, dem der „schöne Gedanke" weit wichtiger war als die sinfonische Arbeit. Dafür wurde er s. Z. bewundert und geliebt und hat der „galanten" Modesinfonie (etwa Schwindls u. Genossen) zum Ausgangspunkt gedient[2]); vor allem zeigt seine Art, wie nahe Mozart damals bevorstand.

Als westdeutscher Führer der nächsten Generation erscheint neuestens Stamitzens Schüler Franz Beck, der es zumal in seinem op. 3 (1762) verstand, Wagenseils feines, ausdrucksgesättigtes Detail mit der Großzügigkeit seines Mannheimer Lehrers zu verbinden[3]), nach einmaliger Glanzleistung (Es-dur Sinfonie) aber rasch in Mittelmäßigkeit zurücksank, wie ja auch sonst die Stürmer und Dränger meist nicht hielten, was sie als Jünglinge versprochen. Er ist 1730 in Mannheim geboren, soll von hier wegen eines Duells geflüchtet sein und hat den Rest seines Lebens teils in Paris (seit 1758), teils als geschätzter Dirigent und Bühnenkomponist in Bordeaux verbracht († 1809)[4]). Als Vorläufer von Haydns thematischer Durchführungsarbeit dürfte er besondere geschichtliche Bedeutung gewinnen, denn er schuf gegenüber bloßem Nebeneinander der Gedanken innere Steigerungen, die das Material zu Satzunterteilen zusammenbanden und den Gesamtaufbau zu neuem Schwung strafften — sogar das Menuett nimmt an seiner Fortbildungsmotivik bedeutsam teil und geht sichtlich aufs Beethovensche Scherzo los.

Endlich seien Stamitz' kleinere Mitstreiter genannt, die aber im allgemeinen mehr in der Ebene bauen: Jos. Toeschi (1724—88), Christian Cannabich (1731—98), Eichner, Fränzl, Eck, Danzi — vor allem auch Karl und Anton Stamitz, des Schulhaupts Söhne, bei deren Massenerzeugung bedenkliche Flachheit, billige Seufzermanieren und äußerliche Tuttieffekte einrissen. Insgesamt muß das Jahrzehnt 1755—65 als eine äußerst rege, ja dramatische Zeit des Gärens und Werdens angesehen werden, wo jedes Jahr neue Anregungen brachte und an den deutschen Orchesterzentren selbst aus weiter Ferne (Sammartini, Boccherini, Pugnani) Formideen begierig aufgenommen worden sind. Man beachte,

[1]) Man erzählte echt sturm- und drangbaft, sein früher Tod (1760) sei dadurch eingetreten, daß er „Spinnen so gern wie Erdbeeren aß" oder Glas verschluckt habe.

[2]) Sondheimer im Archiv IV 94.

[3]) Sondheimer in Zs. DMG. IV, März- u. Maiheft; den dortigen Notenbeispielen gegenüber erscheint freilich seine Wertung Becks (S. 452 f.) ein wenig zu hoch gegriffen. Eine Sinfonie neugedr. in DTB. VIII 1 (Riemann).

[4]) 1762 war er auch Konzertmeister in Marseille.

daß die Mannheimer Traditionen bis ins 19. Jahrhundert weitergewirkt haben, so über die Brüder Eck auf Spohr, über den Abt Vogler, P. v. Winter und Franz Danzi auf C. M. v. Weber und Meyerbeer. Von Holzbauer wird das nächste Kapitel noch zu berichten haben.

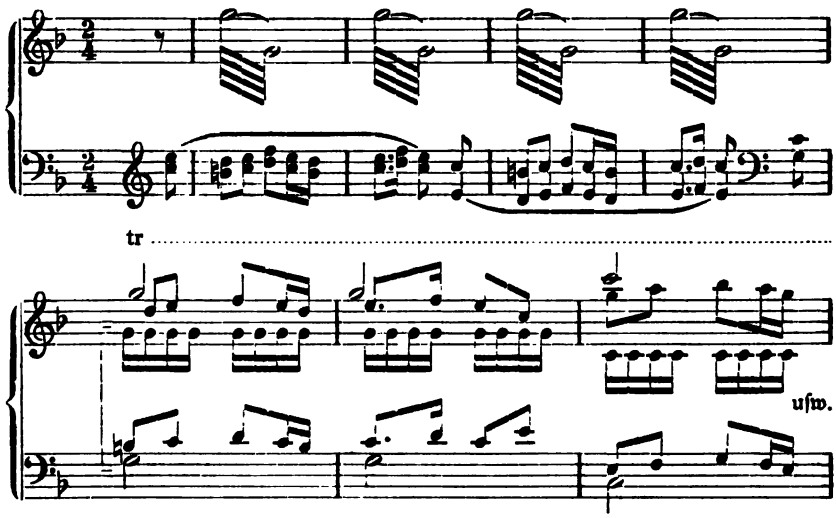
Auch die Mannheimer Kammermusik (DTB. XV u. XVI 2) erweckt geschichtliche und künstlerische Aufmerksamkeit, insofern mit den viersätzigen Streichtrios von Filtz op. 8 der bei Stamitz op. 1 noch benutzte Continuo in Fortfall kommt — die moderne Streichtriobesetzung mit Geige und Bratsche statt der italienischen zwei Violinen kennt Riemann freilich erst seit Boccherinis op. 9. Ist bei Filtz das Violoncell noch wesentlich mit Fundamentaufgaben betraut, so zeigt es in F. X. Richters Streichquartetten op. 5 (um 1765?) trotz der Verlegerbezifferung durchaus konzertante Haltung — an Gediegenheit kann dies Werk mit Haydns gleichzeitigen Arbeiten wetteifern. In der Kammermusik mit Klavier tritt letzteres nur erst bescheiden als Mitspieler auf und wagt bloß gelegentlich den Streichern streitlustig Gegenpart zu halten. Voraussetzung für seine Weiterentwicklung war die reichere Ausgestaltung der neuen Virtuosität, wie sie Schobert, J. v. Beecke, Christian Bach, K. F. Abel, in der nächsten Generation dann Clementi, Cramer, Hummel geschaffen haben.

Das düstere Seitenstück zu den literarischen Stürmern und Drängern Lenz, Klinger usw. bildet Johann Schobert[1]), der trotz völlig verschiedener Natur mit zu den Vorbildern Christian Bachs zählt. Seltsam kometenhaft taucht er, der vermutlich (österreichischer?) Schlesier war, 1760 als Kammervirtuos des Prinzen Conti und Rival des gefeierten Klavierspielers J. G. Eckardt in Paris auf, wo er mit dem Kind Mozart zusammentraf; schon 1762 rechnete ihn der junge Reichardt im fernen Königsberg zu seinen Lieblingskomponisten. 1767 wurde Schobert samt Frau und Kind aus reinem Eigensinn, wiewohl gewarnt, von einer Pilzvergiftung qualvoll dahingerafft. In gleicher Marschhöhe mit den älteren Mannheimern, ist er doch viel zu originell, um schlechthin als einer der Ihren betrachtet werden zu können. Wie F. X. Richter gehört er zu den ersten Meistern der modernen Klavierkammermusik, doch sah er in den Streichern oft nur Begleiter zum auffallend virtuos bedachten Pianoforte, so daß er sie dann nur als ad libitum bezeichnete[2]). Sehr lehreich sind in seinen Duos, Trios, Quartetten die Stellen, wo die Streicher einmal wirklich die Führung an sich reißen — der sonst

[1]) Biogr. und Auswahl seiner Werke in DTD. 39 (Riemann). Vergl. auch Abert, Mozart I 86 ff. und Wyzewa-St. Foix in Zs. IMG. X.

[2]) Statt ihrer lieferte der Verleger manchmal auf Wunsch ein zweites Ripienoklavier.

so kraftvolle und stürmische Klaviersatz dieses titanischen Eigenbrötlers entwickelt sich dann zum bloßen bezifferten Baß zurück[1]). Seine Stücke sehen mit ihren grobschlächtigen Tremolofanfaren manchmal wie primitive Klavierauszüge Stamitzscher Orchestertutti aus, er hat schon die tiefen Klanglagen und wild dreinfahrenden Brummelgriffe des späteren Beethoven, zieht logischen Durchführungen lieber phantastisch modulierende Sequenzbildungen zumal in dunklen Mollvarianten vor, zeigt aber auch holde romantische Himmelsblicke wie in dem (sagen wir) „Frühlingsandante" (Neudr. S. 18—19):



Gegenüber solch völlig neuen Klängen wirken die Arbeiten der Bachschen Schüler und Enkelschüler Goldberg, Kirnberger, Transchel, Müthel, Krebs, Häßler, Hertel, Fasch jun. trotz oft erheblicher technischer Ansprüche teils altertümlich, teils flach. Modisches Mittelgut der Zeit, wie es etwa dem jungen Mozart zuerst als Übungsstoff diente, enthalten besonders die Sammlungen des Nürnberger Lautenisten Joh. Ulr. Haffner[2]).

[1]) K. L. Junker sagt bildhaft 1776: „Schoberts Werke sind Produkte einer erhitzten Einbildungskraft und eines brennenden Herzens — Eichners eines sanften, leicht zu führenden, zärtlichen Gemüts".

[2]) Oeuvres mêlées 1—12 um 1760 (Verzeichnis der enthaltenen 72 Klaviersonaten bei Mennicke S. 77), Collection recréative I u. II, Raccolta musicale 1—5; vgl. auch H. Strobel, J. W. Häßler (Diss. München 1921/22) und die Neudrucke in Pauers Alten Meistern des Klavierspiels. Über die gleichaltrigen Klavierkonzerte von Kunzen, Pezold, Scheuenstuhl, Tischer usw. unterrichten Schering (Gesch. d. Instrumentalkonzerts), H. Daffner (Das Klavierkonzert vor Mozart, Beiheft II 4 der IMG.) sowie besonders R. Bellardis leider noch ungedr. Diss. Leipzig 1916.

Nachdem die zärtliche Flöte als Lieblingsinstrument der Empfindsamkeit eine Weile im Mannheimer Streichquartett Gastrollen gegeben[1]), tritt wohl vor allem durch das Beispiel der österreichischen Bläserkassation eine deutlichere Scheidung zwischen Streicher- und Bläserensemble ein, doch blieben bis über Beethovens Septett hinaus Kombinationen wie das op. 8 von Karl Stamitz für Klarinette, Violine, Horn und Violoncello beliebt. Bis in die sozialen Bezirke hinein war jedenfalls die kammermusikalische Verwendung der verschiedensten Orchesterinstrumente von Wichtigkeit und Segen, denn der Bläser oder auch Kontrabassist trat als Persönlichkeit, nicht als bloße Nummer vor das Publikum, was der Proletarisierung dieser Kräfte lange erfolgreich entgegengewirkt hat.

In Norddeutschland herrschte derweil die Berliner Schule der Ph. Em. Bach, Graun, Kirnberger, Reichardt ohne große Eigenproduktion. Mehr als die Mannheimer berücksichtigte man hier auch die kleineren Österreicher Vanhall, Leop. Hoffmann, Dittersdorf, Kozeluch, Gaßmann, Zach[2]); Beethoven drang in Berlin erst um 1810 allgemeiner durch, nachdem ihm seit 1790 Haydn und Mozart die Wege zum Publikum bereitet hatten. Von Dittersdorf[3]) haben die harmlosen zwölf Sinfonien über die Metamorphosen des Ovid als Programmwerke eine ähnliche Anekdotenberühmtheit wie Kuhnaus Historien erlangt, doch steckt unter den 40 weiteren programmlosen Sinfonien Wertvolleres; wohl am bezeichnendsten gibt er sich in Streichquartetten voll Witz und Klangreiz, die noch bis heute durchaus lebendig geblieben sind[4]). Von ähnlicher Liebenswürdigkeit, allerdings bis zur Plagiatgefahr an Haydn sich anlehnend, sind die Sinfonien des fürstl. Öttingen-Wallersteinschen Kapellmeisters Anton Rößler (genannt Rosetti), der 1750 zu Leitmeritz geboren wurde und schon 1792 als Ludwigsluster Hofkapellmeister an der Schwindsucht starb[5]). Daran reihen sich, ähnlich wie die späten Mannheimer den Massenbedarf deckend, die wackeren Vielschreiber Pleyel,

---

[1]) Beispiele v. J.-B. Wendling, J. Toeschi, Eichner, Abt Vogler in DTB. XV.

[2]) Lehrreich ist z. B. das Inventar der Cöthener Hofkapelle 1785 an Duetten, Trios, Quartetten, Divertimenti, Sinfonien (Bachjb. 1905 S. 44).

[3]) Biographie im nächsten Kapitel; 10 Sinfonien neugedr. v. J. Liebeskind (Partitur u. Stimmen 1899 bei Gebr. Reinecke, Leipzig), andere hg. v. Kretzschmar bei Breitkopf u. Härtel. Die Hälfte der Metamorphosen-Sinfonien ist verschollen.

[4]) Drei in Eulenburgs kleinen Partiturausgaben.

[5]) Biogr. u. Auswahl s. Werke von Kaul als DTB. XII 1. Wie beliebt er s. Zt. auch als Vokalkomponist gewesen, zeigt die Aufführung seines Requiems zur Wiener Trauerfeier für Mozart.

Gyrowetz, Wranitzky, Hoffmeister, Neubauer, Pichl[1]). Von höherem Wert, wenn auch über den Jugendhorizont seines großen Bruders nirgend hinausgreifend, sind die Sinfonien und Quartette Michel Haydns[2]); ihnen noch wesentlich überlegen an Gediegenheit und künstlerischer Disziplin erweisen sich die Werke gleicher Gattung von J. G. Albrechtsberger (DTÖ. XVI), dem berühmten Kontrapunktisten. Auch Reefe folgt als Instrumentalkomponist wesentlich der Richtung Haydns und Mozarts[3]).

2. Kapitel: Oratorium und Lied, Singspiel und Oper

Die Aufklärung, die das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit auch in Kirchenangelegenheiten durchdrang, verwob die liturgisch-musikalischen Zustände der Katholiken eigentümlich mit national-protestantischen Zügen und drängte diejenigen der Evangelischen fast auf außerkirchlichen Boden. Der „Josephinismus" mit seiner im Salzburger Edikt von 1782 gipfelnden Ablehnung theatralischer Figural-Messen und der Hinneigung zum deutschen Gemeindegesang überzog nicht nur Österreich, sondern auch Bayern, Würtemberg und die rheinischen Kurgebiete. Die Kirchenmusik Mozarts und beider Haydn in ihrer Frühzeit zeigt noch wesentlich jene Prägung, die man in Abwehr gegen das Neapolitanertum alsbald für reformbedürftig hielt. Schöne geistliche Lieder wie das von Michel Haydn (1737—1806) nicht vertonte, sondern nur durchgesehene „Hier liegt vor deiner Majestät"[4]) oder Mohr-Grubers „Stille Nacht heilige Nacht"[5]) von 1818, sowie die deutschen Messen von Schubert und R. Führer entstammen letzten Endes dem Kreise dieser Aufklärer. Gellert und Klopstock wirkten jetzt auch stark auf den Süden und Westen daher die Vertonungen von Abt Stadler und Beethoven. Die Einführung deutscher katholischer Gesangbücher war zwar an vielen Orten nur unter

[1]) Hübsch kennzeichnet sie H. W. Riehl (Musikalische Charakterköpfe [3] I 1861) als „eine Gruppe gemütlicher Musikanten aus der guten alten Zeit, anspruchslose Leute, gute treue Seelen, gesunde Bursche, göttliche Philister, persönlich gutmütige, harmlose, in ihrer Art liebenswürdige Menschen, welche in zahllosen leichten, aber fast immer handwerklich tüchtigen Werken der Kammermusik ihrer Zeit das Material herbeitrugen zu jener breiten Entfaltung des Dilettantismus, Rationalisten mit sinnig gemütlichem Grundzug und leisem, von Haydn ererbten Humor".

[2]) Neudr. v. Pergner in DTÖ. XIV 2.

[3]) Irmgart Leux in Zs. DMG. IV 575.

[4]) M. Klafsky in Adlers Studien III 14. Drei Messen hg. von demselben in DTÖ. XXII, dazu ein wertvolles Referat v. B. A. Wallner in Zs. DMG. I 78 ff. Vgl. auch O. Schmid in Rabichs Magazin Nr. 16; Bäumker, Das deutsch-kathol. Kirchenlied III.

[5]) Weinmann, Stille Nacht 1918 und Zs. DMG. I 130 ff.

tiefgreifenden Unruhen möglich, doch haben deren Lieder dann bis zum Aufkommen der Caecilianer um 1860 fast allgemein geherrscht[1]). Wie stark diese Verhältnisse auch in die Bezirke der hohen Kunst übergriffen, wird die Geschichte von J. Haydns Messen zeigen, und nur die kirchliche Instrumentalmusik, etwa J. G. Albrechtsbergers Orgelwerke[2]), blieben von solchen Kämpfen einigermaßen unberührt, während beispielsweise die Messen Holzbauers[3]) und F. X. Richters sich nicht ganz vom brillanten Mannheimer Sinfoniestil freihalten konnten. Die letzten, an Fux und Padre Martini geschulten Arbeiten Michel Haydns in strengem Choralstil oder solche mit Orchester zeigen dann freilich auch, wie heilsam veredelnd jene Oppositionszeiten auf den Stil der österreichischen Messe eingewirkt haben. Bezeichnenderweise haben seine trefflichen Gradualien usw. (berühmt bis heute ist z. B. sein Charfreitagsresponsorium Et tenebrae factae sunt) vielerorten die bis dahin an dieser Stelle üblichen Sinfoniesätze[4]) abgelöst — durch seinen Münchner Schüler Kaspar Ett steht er geradezu an der Spitze der kirchenmusikalischen Wiederherstellungsbewegung bei den deutschen Katholiken.

Betreffs der gleichzeitigen protestantischen Kirchenmusik darf man ruhig von tiefem Verfall sprechen. Die Gefühlsglut des Pietismus war der kühlen ratio fast allgemein erlegen, die seitens ästhetisierender Kunstliebhaber selbst den Gottesdienst zum kritisierbaren Konzert entstellte[5]). Gellerts, Sturms, Cramers fromme Lyrik lenkten die Glaubenskräfte von der Kirchenkantate zum häuslichen Klavierlied hinüber, die liturgische Passion wird als veraltet oder „zu theatralisch" abgeschafft[6]), an die Stelle figural gesungener Vespermusik treten musikalisch verweichlichte und textlich unerhört verballhornte Kirchenlieder. Das Oratorium, das den „Heiland" zum „Menschenfreund" und den „Höllenknecht" Judas zum Allegorie des „Freigeists" verblassen läßt, wandert

[1]) H. Matzke, Die Aufklärung im Kurbistum Mainz und die Einführung des deutschen Kirchengesangs, Diss. Breslau 1920. Zum Eichsfelder Gesangbuchstreit H. Müller im Km. Jb. 1902/03.

[2]) DTÖ. XVI (1909, hg. von O. Kapp).

[3]) Kretzschmar in DTD 8 S. XIIf.

[4]) Vgl. oben S. 314.

[5]) Bezeichnend ist ein Berliner Bericht von 1782 über ein Kirchenkonzert, in dem unbekümmert geklatscht und „Bravo!" gerufen wurde (C. Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral S. 247); dgl. aus England: C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London. Ähnliche Lässigkeit der religiösen Auffassung zeigte der Wiener Brauch, in der Fastenzeit jede beliebige Oper einfach konzertmäßig aufzuführen.

[6]) Z. B. in Leipzig 1766, vgl. B. F. Richter, Bachjb. 1911 S. 54.

in den Gasthaussaal[1]). Obendrein neigte sich die Vorliebe der Bürgerschaft und des Adels wachsend dem instrumentalen Konzertwesen zu, so daß die Kantoreien und Schulchöre meist verfielen[2]) und das Können der Organisten reißend zurückging[3]). Kantaten hielten sich zwar noch bis um 1813 in den meisten größeren Städten, z. B. in Leipzig solche von J. A. Hiller, in Eisenach von J. Ernst Bach[4]), in Stuttgart bestellte man bei Zumsteeg 1798 noch einen ganzen Jahrgang, dessen Hauptteile die Leipziger 1807 wiederholten[5]). Kam gelegentlich noch Tüchtiges zutage[6]), so wurden doch selbst die namhaftesten Kirchenkomponisten wie Homilius in Dresden[7]) oder sein Schüler D. Türk in Halle[8]) meist tränenselig oder lärmend, da für die Aufklärungsanschauung (Marpurgs Krit. Beitr. II 177) derartiges „rührend und nach dem Begriff des größten Haufens eingerichtet" sein mußte. Dem entsprechend sollte das Oratorium nach Scheibe und Mattheson „eine gewisse geistliche Handlung oder tugendhafte Begebenheit auf dramatische Art vorstellen". Aber schon J. A. P. Schulz in Sulzers „Theorie der schönen Künste" wollte die geistlichen Stoffe überhaupt durch „moralische" ersetzen. Wünschte dieser zugleich an die Stelle der direkten Testorede die empfindsame Reflektion gesetzt[9]), so forderte Forkel 1783 noch entschiedener, das Oratorium solle in allen Teilen von Affekt durchtränkt sein[10]). Also

[1]) Auch die konfessionelle Haltung schwand: J. A. Hiller brachte am Charfreitag in der Leipziger Thomaskirche statt Bach nicht nur Grauns „Tod Jesu", sondern sogar die Stabat mater von Pergolesi und Haydn, was bis zu M. Hauptmanns Zeiten ungefähr beibehalten wurde.

[2]) Schon 1750 vergleicht der Lübecker Kantor Rutz (Widerlegte Vorurteile vom Ursprung der Kirchenmusik) die gleichgültige Gegenwart mit jenen Hunger- und Notzeiten Altisraels, als „die Leviten ohne Zweifel ganz elend und mager aussahen, weil der Pöbel den Baalsknechten nachhurete, bis die frommen Könige die verfallene Kirchenmusik wieder hervorzogen". Andere Belege bei Schünemann, Geschichte des Dirigierens S. 159.

[3]) Man halte z. B. die Anforderungen in Matthesons Organistenprobe mit den 1771 von Joh. Schwanberg in Braunschweig aufgestellten Bedingungen zusammen (Falck, Friedemann Bach S. 46)

[4]) Kretzschmar in DTD. 42 S. XIII f.

[5]) Landshoff, Zumsteeg S. 101.

[6]) Kretzschmar, Führer II 2 S. 27 f. weist z. B. auf den Schandauer Kantor Tag.

[7]) Steglich im Bachjb. 1915 S. 51 ff. mit Notenbeispielen.

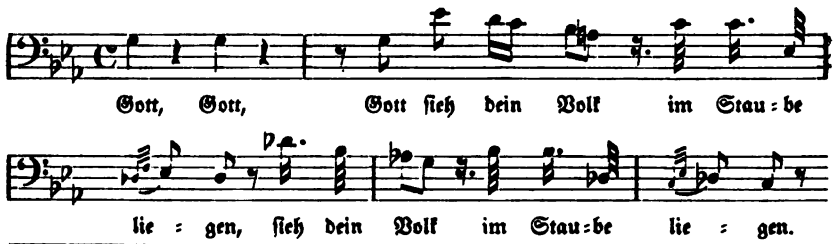
[8]) Eine Reihe von Festkantaten auf der dortigen Marienbibl. bietet arge Belege.

[9]) Diese „zeitgemäß" lehrhaften Paraphrasen wurden von den Behörden geradezu befohlen (der Hamburger Rat an Gottl. Schwenke, Friedrich Wilhelm III. an das Hallische Konsistorium), doch wehrte sich dagegen der gesunde Sinn mancher Gemeinden, z. B. in Schmalkalden 1800—25 (W. Lott im Archiv III 315).

[10]) Kamienski, Hasses Oratorien S. 90 f.

auch hier wie in der Instrumentalmusik der Weg zur Subjektivität, nur daß diese bei religiösen Kunstwerken zunächst einzig verkleinernd wirken konnte. Auf solcher Grundlage und durch Klopstocks warmes Eintreten für die Wiederherstellung der Kirchenkantate angeregt, entstanden Herders eigentümliche Kantaten- und Oratorientexte für Müthel in Riga und Friedr. Bach in Bückeburg, deren ekstatische Ausrufe ohne satzbauliche Bindung als höchste Gefühlsausbrüche etwa der Dichtart bei „Isoldes Liebestod" von R. Wagner voraus eilen[1]). Kein Wunder, wenn der marmorn monumentale Gluck den ihm von Herder zugesandten, ähnlich gearteten Text eines Musikdramas „Brutus" ablehnte[2]).

Das norddeutsche Oratorium dieser Zeit wirkt musikalisch heut auf uns kurz als „sentimentalisierter Händel", wenn ja auch des Großmeister Werke selbst erst spät (seit 1780) zu wesentlicher Wirkung auf den Kontinent gelangt sind. Als eigentliche Quellen kommen vor allem die polternde Nachfolge Mattheſons, die Sinnlichkeit der Deutsch-Neapolitaner Hasseſcher Richtung und die freundlich-hausbackene Melodik der Berliner Liederschule in Betracht. So auch für die einst berühmten „Israeliten in der Wüste" von Ph. Em. Bach (Hamburg 1775), eigentlich nur eine zweiteilige Kantate, deren erste Hälfte (heut noch den Versuch gelegentlicher Auferweckung wert) die Empörung der Verschmachtenden und das Quellenwunder behandelt, während die zweite, schwächere eine Weissagung auf Christus bietet. Ein Stück wie das Accompagnato des Moses mit zornigen Zwischenrufen des Volks und seine anschließende Gebetsarie mit obligatem Fagott weist schon stark auf Mendelssohns „Elias", nur wirkt sie trotz aller Kultur und hohen Wohlklangs unerträglich weichlich[3]).



[1]) Solche „Hieroglyphen" lauten etwa in der Hirtenszene von Friedr. Bachs „Kindheit Jesu" (1773): „Ihr Brüder — sind wir? wähnen? hören? sahen? Ein Engel! Welch ein Glanz . . ."

[2]) Schünemann im Bachjb. 1914 S. 61—71; vgl. auch H. Günther, Herders Stellung zur Musik (Diss. Leipzig 1903).

[3]) Das aus der Sammlung Pölchau stammende Exemplar der Berliner Staatsbibl. enthält aufschlußreiche hs. Auszierungen vom Tonsetzer in den Arien des 2. Soprans für Klopstocks Gattin.

Noch persönlichere Züge — z. B. ein vieltaktiges, kühnes Stimmungsrezitativ der Instrumentalbässe — weist seine Kantate „Klopstocks Morgengesang am Schöpfungstage" (1784) für zwei Soprane mit Chor und Orchester auf[1]). Abgesehen von tüchtigen Ortsüberlieferungen wie in Lübeck[2]) wurde seit 1752 Magdeburg wichtig durch die bis 1785 währende Amtstätigkeit des aus Quedlinburg stammenden Joh. Heinr. Rolle, der neben vielen Passionen und Kantaten wirklich packende geschichtliche Oratorien schrieb, die er nicht mit Unrecht als „musikalische Dramen" bezeichnete. Gegenüber der sanft-seichten Richtung Graun-Ramler wirkt er fast wie ein Bindeglied zwischen Händel und Gluck, so in dem einst hochbeliebten „Tod Abels" und „Abraham auf Moria", noch mehr in „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" (1779) sowie der an Händels „Theodora" gemahnenden Märtyrerhistorie „Thirza und ihre Söhne" (1781)[3]). Von wesentlich anderer Färbung sind die sehr bemerkenswerten Oratorien des Salzburger Hofkapellmeisters Joh. Ernst Eberlin[4]), von denen neuestens der „Blutschwitzende Jesus" (um 1760) durch einen Neudruck (DTÖ. XXVIII) zugänglich gemacht worden ist[5]). Neben Hasseschen Zügen erfreut hier warme süddeutsche Liedmelodik (vor allem Rec. und Arie der Gläubigen Seele S. 58 ff.); die Homophonie wäre manchmal fast bedenklich, wenn nicht die breiten Akkordflächen farbigen Reiz zeigten (Neudr. S. 71, Dacaporie aus dem Hlg. Sigismund). Seltene Instrumente wie in der wohl historisierenden Zusammenstellung von Flöte, Posaunen, Lyra, Triangel, Psalterium und Harfe bei der Heimkehr des „Verlorenen Sohnes" (S. 88 ff.) erinnern an seinen Kollegen Leopold Mozart.

Mehr als an diesen Handlungsoratorien fand die Zeit Klopstocks an der Zustands- und Gefühlsschilderung des Idyllenoratoriums Gefallen. Ihre Tränenseligkeit wandte sich vor allem dem Passionsstoff zu und

[1]) Von Klopstock komponierte man seit Teleman mit Vorliebe Stücke aus dem „Messias" und ließ sich nach diesem Vorbild bis gen Italien neue Oratorientexte anfertigen.

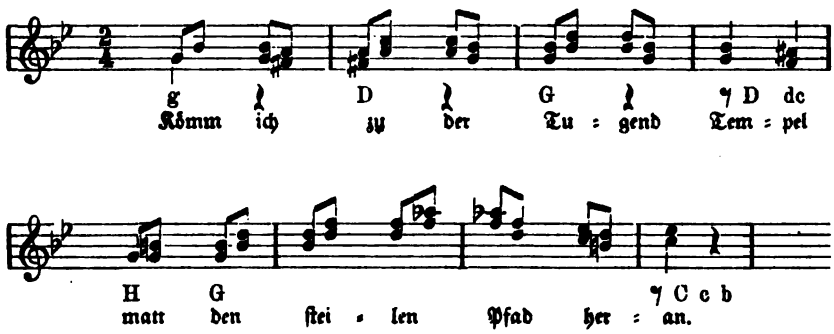
[2]) Schering, Gesch. d. Oratoriums S. 345 ff. (Schieferdecker, Königslöw).

[3]) Eine Reihe Rollescher Oratorienarien neugedr. bei Heinrichshofen (Magdeburg). Als Librettist begegnet hier jener Herrosee, den Friedländer als Dichter von Beethovens „Ich liebe dich" (Petersjb. 1913 S. 37) nirgend sonst finden konnte. Der Familienname soll noch heute in Graubünden heimisch sein, doch erwähnt ihn keine Schweizer Literaturgeschichte.

[4]) Schering, Oratorium S. 357 ff. Vergl. auch oben S. 337.

[5]) Hg. v. Rob. Haas nebst Beispielen aus seinen anderen Werken, dazu ders. in Adlers Studien VIII.

duldete hier sogar katholische Sepolcrozüge — bezeichnend schätzte man vom ganzen Händel am meisten eine empfindsame Bearbeitung des Begräbnisanthems als „Betrachtungen am Grabe Jesu". An der Spitze dieser „Singgedichte oder lyrischen Dramen" (J. P. A. Schulz), die seltsamerweise oft noch am Choral festhielten, steht K. H. Graun[1]) mit seiner Passionskantate von 1755 „Der Tod Jesu" (Ramler), die bis vor kurzem noch gehört wurde — ein trauriges Verfallsprodukt, wenn man bedenkt, daß Seb. Bach erst sechs Jahre tot war und Händel noch lebte. Meist herrscht billiges Terzengeklingel bei pathetischer Gebärde, wie etwa in folgendem Arienmittelsatz einer „weichgeschaffenen Seele":



Wenn auch manche wackere Fuge mit einfließt, so verletzt es heute geradezu, wie auf Jesu „Vater vergib ihnen" ein Duett grazioso (!) im Menuettstil antwortet[2]). Um nichts besser ist J. Ernst Bachs Passion (Eisenach 1764), die mit ewigen Synkopenbegleitungen floskelhaft arbeitet und z. B. die Kreuzworte so lasch in indirekter Rede abmacht, daß der Neudruck (DTD. 48) trotz ein paar hübschen Modulationen nur von historischem Interesse ist. Wenigstens bleibt bei den Werken dieser Klasse der merklich abnehmende Umfang zu loben; statt langer Dacapos treten zudem verkürzte Rundstrophen mit scharf kontrastierten Mittelsätzen oder knappe Liedformen ein. Weit erfreulicher sind die zwei

[1]) Vergl. oben S. 270 ff.

[2]) Der Text dazu lautet: „Feinde, die ihr mich betrübt, / seht wie sehr mein Herz euch liebt, / euch verzeihn ist meine Rache; / die ihr mich im Unglück schmäht, / hört mein ernstliches Gebet: / daß euch Gott beglückter mache. / Solche Tugend lernt ein Christ, / selig, wer dir ähnlich ist." Es war eben die Zeit des Basedowschen Philanthropins! Da vergleiche man lieber Picanders ungeschlachten Reckentrotz: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden? / Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle, / verschlinge, zerschelle / mit plötzlicher Wut / den falschen Verräter, das mördrische Blut!"

Bückeburger Idyllenoratorien von Herder und Friedr. Bach („Kindheit Jesu" und „Auferweckung des Lazarus", 1773, DTD. 56, hg. v. Schünemann). Marias Wiegenlied im ersteren hat echten Volkston, ihr anschließendes Secco ist voll mütterlichen Lebens, reizend schlicht das Hirtenlied; Luthers „Mit Fried und Freud" ist als Choral für Baßsolo dem alten Simeon wieder selbst in den Mund gelegt, und eine reiche Chorbearbeitung des Quempas schließt das allerliebste, knappe Werklein ab, das für Christvespern und Schulweihnachtsfeiern unbedingt neu belebt werden sollte. Das andere ist ein Actus tragicus, in dem Herder gewaltig über die Unsterblichkeit der Seele predigt — den Satz der Choräle hat Bach z. T. notengetreu von seinem großen Vater übernommen, wieder ein bedeutsamer „Weg nach Weimar". Andere Auferstehungswerke der Zeit (Reichardt, Ernst W. Wolf, Fr. Witt, K. Ad. Kunzen, P. v. Winter, Zelter) markieren eine ausgeprägte Talsenke; Vertonungen von Ramlers „Hirten an der Krippe" zeitigten bei der kinderfreundlichen Berliner Schule wenigstens frühromantische Weihnachtsliedklänge[1]) — die Zeit dürstete wahrlich nach Haydns oratorischen Großtaten.

Rühmlicher verlief die gleichzeitige Neuentwicklung des deutschen Klavierliedes[2]), dessen Barockblüte der italienischen Opernarie um 1700 zunächst erlegen war[3]). Nur wenige Sammlungen halfen über die rund ein Menschenalter währende Lücke hinweg, zumal in so „unmodernen" Randgebieten wie zu Stettin[4]) oder Königsberg, wo C. Haagk 1705 zu Christian Schwartzens platten Musae Teutonicae 111 brauchbare Melodien beisteuerte[5]). Die neuen Beiträge zu Freylinghausens und Schemellis Gesangbüchern betrafen ja nur das Kirchenlied. Die gesund-volkstümliche Richtung in Süddeutschland führte in Augsburg erstmals wieder (1733—46 in vier „Trachten") zu einem wichtigen Liederdruck, dem „Ohrenvergnügenden und Gemüthergötzenden Tafelkonfekt", als dessen ungenannten Herausgeber Friedländer (I 73) den

[1]) Schering, Oratorium S. 376 ff. Daneben stehen noch höfische Gelegenheitskantaten wie Reichardts einst vielbewunderter Cantus lugubris auf Friedr. d. Großen (1786, siehe Schletterer, Reichardt S. 392—99) oder Beethovens Bonner Trauerkantate auf Joseph II, deren Bombast sozusagen letzte Ausläufer barocker Repräsentation kennzeichnet, so daß sie kaum mehr ins Gebiet geistlicher Musik fallen.

[2]) Max Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrh. (3 Bde., Cotta). Kretzschmar, Gesch. d. neueren deutschen Liedes S. 162 ff.

[3]) Vergl. oben S. 152.

[4]) R. Schwartz, Aus Deutschlands liederloser Zeit (Petersjb. 1913).

[5]) Kretzschmar S. 165.

Benediktiner Valentin Rathgeber (1682—1750) ermittelt hat[1]). Teils sind es flotte Sologesänge wie das heute als Lautenlied wieder beliebte „Wer nicht die Musik liebt" oder die einst weitverbreitete Dialektballade „Von Erschaffung Adam und Evae", teils urdrollige Quodlibets für mehrere Stimmen, die so gut auf Studentenkunst wie auf klösterliche Tafelbedienungen zurückgehen: ausgedehnte Jux-kantaten mit den alten Regnartschen Quintenparallelen, makkaronischen Texten, Solmisationsscherzen, Choralverspottungen. Rüpelhafte Bauern, mauschelnde Juden, freche Bettler treten auf, Seccostrecken wechseln mit kräftigen Choralschlüssen, Pausen werden getrampelt, getrommelt, gepfiffen, ein Baßsolo von 400 Takten gibt als Bierzeitung einen ganzen Kommersbuchindex — kein Wunder, daß dies „genialisch Treiben" manche Nachwirkung aufs Volkslied[2]), das Singspiel[3]), die Instrumentalmusik[4]) ausgeübt hat.

Schwingt hier nur ein geistvoller Spaßmacher die Pritsche, so fand in Leipzig die handschriftliche „Musikalische Rüstkammer auf der Harfe" (1719) eine stofflich weit umfassendere Nachfolge in der 1733—45 in Lieferungen gedruckten „Singenden Muse an der Pleiße" eines pseudonymen Sperontes, den Ph. Spitta mittels einer glänzenden Beweisführung als den Schlesier Joh. Sigismund Scholze (1705—50) ermittelt hat[5]). Er war ein armer, kleiner Rechtsanwaltsgehilfe ohne Glück noch Stern, der den studentischen Verehrern des jüngst verstorbenen, genialen Lyrikers Chr. Günther mit Gelegenheitsgedichten und Parodien aufwartete — Gottsched besaß von ihm auch seither verschollene Schäferstücke und ein Singspiel; dafür gab die „lustige Gesellschaft" den ersten Teil seiner „Muse" in Prachtausgabe heraus, den Rest ließ Scholze selbst bescheidener drucken. Genau wie vormals Voigtländer, war Sperontes nicht Komponist der Melodien, sondern hat, was in Frankreich seit 1695 wieder sehr modern geworden war, Günthersche und eigene (z. T. hübsche schlesische Dialekt-) Texte bekannten Melodien angepaßt, die größtenteils französischen Ursprung, z. T. aber auch Ad. Kriegersches oder Weißenfelser Arietten-Gepräge zeigen, — ein Merkmal, wie sehr im Liede nach damaliger Anschauung

[1]) Musikproben bei Friedländer, Reimann, Moser (Alte Meister des deutschen Liedes, Edition Peters), im Kunstwart Jg. 16 usw.

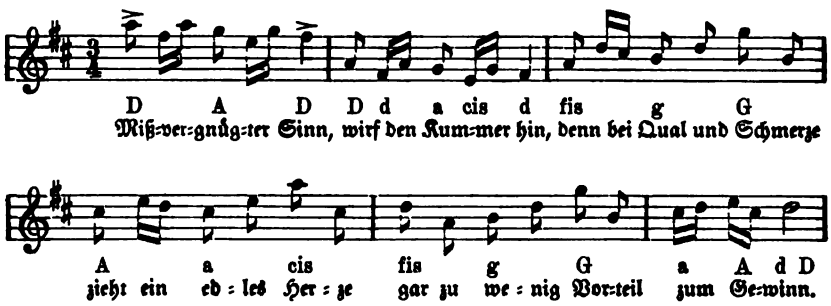
[2]) Rattay, Die Ostracher Lhs. (Diss. Halle 1918).

[3]) Siehe unten zu Seb. Sailers „Schöpfung".

[4]) Vergl. oben S. 337 (Leopold Mozart, J. G. Werner, J. E. Eberlin).

[5]) Vj. I 35 ff. u. 350 ff. (auch in seinen Musikgesch. Aufsätzen), R. Kade in Vj. VII 679. Neudr. v. E. Buhle als DTD. 35/36, auch ein bibliophiler Privat-Faks. Druck (hg. v. A. Köster) in Leipzig 1905. Proben wie bei Rathgeber.

noch die Musik überwog. Leider waren es oft Instrumentalvorlagen in hoher Lage und von zu großem Stimmumfang, so daß schon Scheibe und Teleman den häufigen Mangel an Sangbarkeit tadelten. Trotzdem zeigen Nachdrucke bis nach Danzig hin den ungeheuren Erfolg der Sammlung. Zu ihr soll auch Mizler Texte, Seb. Bach Melodien[1]) beigesteuert haben, wiewohl die vor allem auftretenden Airs, Menuetts, Murkys (mit Trommelbässen), Marchs und Polonaisen meist dem neuesten „galanten Genre" angehörten — schon meldet sich das „Klein-Paris" des jungen Goethe. Übrigens begegnen auch reizend temperamentvolle Ohrenkleber wie dieser im Guten wie im Bösen bezeichnende[2]):



Ein auf Frau Gottsched und Marianne v. Ziegler gedeutetes Güntherſches Blaustrumpflied „Ihr Schönen, höret an" (ursprünglicher Text „Ich bin nun wie ich bin") zu einer wohl Seb. Bachschen Melodie schuf dem Sperontes aber auch Gegner und ermunterte den Braunschweiger Postrat Joh. Friedr. Gräfe zu einem ebenfalls erfolgreichen Konkurrenzunternehmen, der „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" (3 × 36 Stücke, Halle 1737 ff.). Waren die gewählten Texte von Hagedorn, Baumgarten, Gottsched usw. auch im Vergleich zu dem kraftschäumenden Günther blaß, pedantisch, nüchtern, so wurden sie — ein großer grundsätzlicher Fortschritt! — von den Besten der Zeit (Ph. Em. Bach, K. H. Graun, Giovannini, Hurlebusch mit 72 Nummern als

[1]) Die in Betracht kommenden erörtert Kretzschmar (Lied S. 204 ff.) Über italienische Melodiequellen: Springer in Zs. IMG. X 126.

[2]) Abgesehen von starker Nachwirkung auf die sächsische Hausmusik (Doles 1750) wies Erich Schmidt mehrfach auf den Einfluß in Richtung Kurz-Bernardon—Haydn, Kretzschmar auf Mozarts Schülerschaft hin. Die galantesten Melodien der „Muse" wurden geistlich parodiert im Geraer bzw. Zeitzer „Lbb. der Zeunerin" (Kretzschmar im Petersjb. 1909), andere leben noch heut im Volksmund, so durch Fr. Nicolais böswillige Mittlerschaft (siehe unten) das schöne Siziliano „Ich hab die Nacht geträumet".

der Fleißigste) eigens vertont. Beispielsweise Hurlebuschs kaprizids dreitakterndes „Wer raubt mir Freiheit und das Herz", Grauns edle dreistimmige Abschiedsode (Gellert) oder sein neapolitanisch farbiges Siziliano „Angenehme grüne Zweige" (M. v. Ziegler) gehören zu den hübschesten Leistungen des 18. Jahrhunderts[1]), wenn auch mit solchen opernhaft verbrämten Arietten ein echt deutscher Liederstil noch nicht wiedergefunden war. Gräfe, der in selbstkomponierten „Oden und Schäferliedern" (Leipzig 1744) glücklicher als in seinen Beiträgen zu der Hallenser Sammlung werden sollte, beklagte lebhaft, daß gerade die Großmeister (Hasse, Händel) sich „aus Hochmut" ferngehalten hätten; Händels Deutsche Arien huldigen ja in der Tat einem ganz andern Ideal.

Erst der geistig so bewegliche Teleman stellte im Hamburg weiland Joh. Rists den knappen Liedertyp brauchbar hin und begründete ihn auch musiktheoretisch völlig klar (Vorrede an Scheibe) mit seinen 24 Oden „für alle Hälse" v. 1741[2]), die zwar an sich ähnlich trocken wie seine Sing-, Spiel- und Generalbaßübungen v. 1733/34 gerieten, aber dem Lied das Gewicht eines berühmten Autornamens zubrachten und mit deutschen Vortragsbezeichnungen wie „Unschuldig, Trollend, Angenehm" bis auf die Wiener Klassiker fortgewirkt haben. Ein Hamburger Mitbürger, der gebürtige Sachse Joh. Valentin Görner wurde ihm schon im nächsten Jahr mit einer ausschließlich Hagedorn berücksichtigenden Sammlung zum talentvollen Fortsetzer[3]), indem er dem Volkslied die rechte Kräfteverteilung zwischen Dichtung und Weise absah. Daß der Druck anonym erschien, zeigt wie hundert Jahre zuvor die anfängliche Geringschätzung der Gattung. Fanden die Görnerschen Melodien auch bei den „Kennern" so wenig Beifall, daß Hagedorn vor dem letzten Teil (1752) zurücktrat, so wirkten die frischen Chorrefrains und Trinklieder in die Ferne um so mehr[3]). Das spürt man

[1]) Diese drei in meinen „Alten Meistern".

[2]) Neudr. v. W. Krabbe als DTD. 57.

[3]) Bezeichnend ist Görners Vorrede zum 3. Teil: „Ich habe auf den ganzen und nicht auf den einzelnen Ausdruck gesehen. Das Gefällige, das Reizende, das Scherzende, das Tändelnde, das Verliebte, das Lustige ist in den Melodien mein Vorwurf gewesen." So darf er von der meist unschuldig-schäferlichen Anfangsstrophe aus Hagendornsche Zweideutigkeiten völlig übersehen, z. B. I 3 „Mirene" und Nachlese Nr. 2 „An den Schlaf" (H-dur!). Obwohl das 18. Jh. öffentlichen Liedervortrag sonst kaum kannte, berichtete Bodmer an Hagedorn, Görners Lieder seien in Zürich im Konzert gesungen worden; Goethe unterlegte noch einem von ihnen sein Sesenheimer „Erwache Friederike" (Friedländer a. a. O.) Scheibes Freimaurerlieder (Kopenhagen 1749) und drei Liederhefte K. Ad. Kunzens spiegeln deutlich Görners Vorbild.

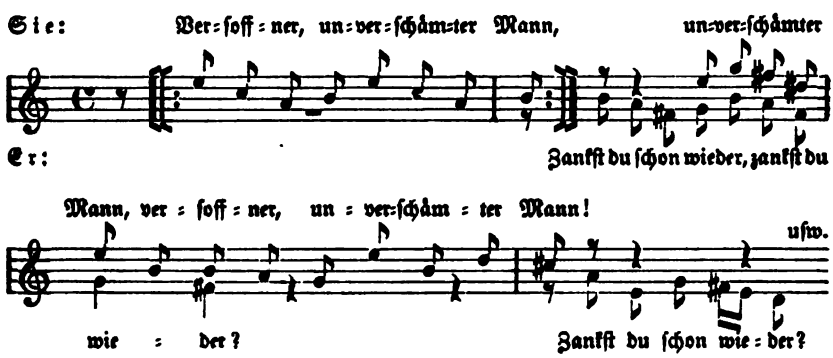
noch an zwei historisch äußerst wichtigen Veröffentlichungen, die beide auf Gellerts Fabeln (1746/48) zurückgehen und damit schon textlich den leichtfertigen Sperontiden wie dem französelnden Hagedorn eine deutsche Richtung entgegensetzten: Joh. Ernst Bach[1]) in Eisenach („Sammlung auserwählter Fabeln", Nürnberg 1749) benutzt für diese epischen Lehrgedichte mehrere Singweisen nacheinander, deren jede solange beibehalten wird, als es jeweils die Stimmung und Handlung dulden — der Magdeburger Domhilfsorganist Val. Herbing[1]) („Versuch in Fabeln des Herrn Prof. Gellert", Lpz. 1759) komponiert die Stücke völlig durch. Da er überdies große Vor-, Zwischen- und Nachspiele bringt, die das Klavier in ganz neuer Weise an der Schilderung mitbeteiligen, und kantatenhaft die ariosen Gesangsstellen dehnt und wiederholt, erhält er unheimlich lange Gebilde. Hohe Begabung und drastischer Humor, so in den „zwei Nachtwächtern"[2]) und der heute nur noch gekürzt aufführbaren „kranken Frau", machen ihn bei erheblichen Ansprüchen an die Klavier- und Gesangsvirtuosität zum ausgesprochenen Vorgänger Zumsteegs und der Löweschen Ballade[3]).

Nach diesen mancherlei örtlichen Versuchen warf sich das friderizianische Berlin zum unbestrittenen Vorort der Liederbestrebungen auf; an die Stelle des ziersamen Rokoko trat der tüchtige bürgerliche Ratio-

[1]) Hg. v. Kretzschmar (DTD. 42).

[2]) Auch abgedr. bei Friedländer I 2 S. 102 ff.

[3]) Noch ein zweites Liederwerk (Musikalische Belustigungen 1758) zeigt den früh Verstorbenen als bemerkenswerten Könner — die Berliner gingen wegen ihrer Liedtheorie an diesen reicheren Gebilden absichtlich blind vorüber; darunter ist besonders Lessings Breughelszene eines zankenden Ehepaars plastisch gestaltet:



worauf seine Begütigungsrede „Geduld, mein Kind" sonatenhaft ein kantables Seitenthema in der Durparallele bringt; dann geht die quasi-Durchführung sehr ergötzlich ins „Schmäuchelnde" der Ehebrecherin über, die sich mit dem Nachbar einläßt.

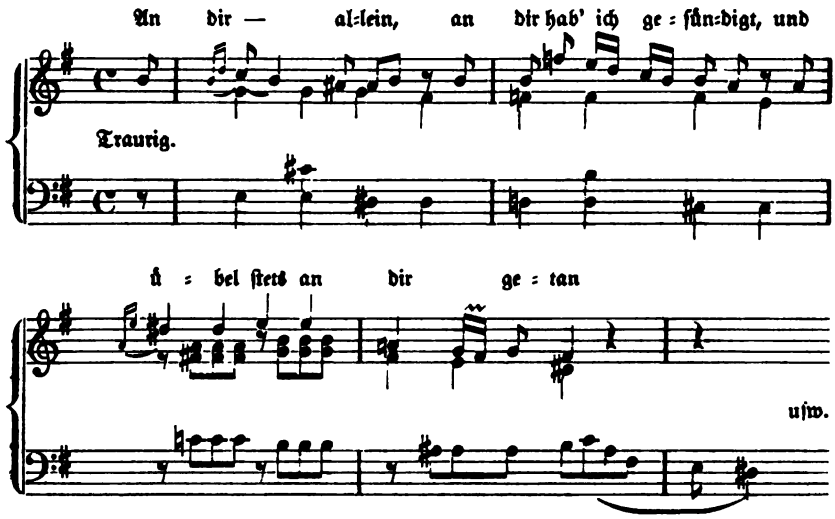
nalismus, den bald die Frühromantik ablösen sollte. Wie einst der Pastor Rist, wurde jetzt der Advokat Christian Gottfr. Krause (1719—70), der sich gleich jenem auch durch Kompositionen als etwas mehr denn bloßer Dilettant ausgewiesen hatte, zum Organisator. Als neue Dichter wurden Gleim, Uz, Ewald v. Kleist herangezogen, Ramler überarbeitete Hagedornsche Gedichte, Komponisten wurden Friedrichs des Großen Hauskräfte (beide Graun, Ph. Em. Bach, Nichelmann, Agricola, Franz Benda usw.), und Krause selbst proklamierte scharfsinnig in seinem „Versuch von der musikalischen Poesie" die neue Theorie des Liedes: äußerste Knappheit und Volkstümlichkeit unter Anlehnung an die französischen Chansons und Romanzen[1]). Das bedeutete damals vor allem Absage ans weichliche Neapolitanertum und wurde so auch richtig im nationalpreußischen Sinne verstanden; an musikalischen Gallizismen kam wenig zutage, wohl aber echt deutsche Schlichtheit, ja sogar als Übergangsstufe heilsame Nüchternheit[2]). Die Grundeinstellung war eine philanthropisch-humanitäre: allen Deutschen gleich welches Standes einen gemeinsamen Liederschatz zu schenken. Der Gedanke, dazu vor allem das lebende Volkslied als Vorbild heranzuziehen, kam diesen „aufgeklärten Menschenfreunden" vorerst noch nicht, aber die Absicht gelang im großen Ganzen dennoch. So gerüstet trat die „Berliner Liederschule" 1753 mit dem „1. Teil Oden und Melodien" auf den Plan; ein schwächerer Teil folgte 1755. Kam unter dem Druck des siebenjährigen Krieges das Hauptunternehmen zunächst zum Stillstand, so setzten doch bald Einzelfortsetzungen der „Berlinischen Tonkünstler" wie Krauses anonyme Vertonungen der „Lieder eines preußischen Grenadiers" ein, die Gleim und Lessing als die besten ihrer Druckausgabe beifügten. — Freilich war der von Krause gestattete Rahmen so eng, daß reichere Begabungen ihn bald zu sprengen suchten, so Ph. Em. Bach mit seiner berühmten Vertonung von Gellerts „Geistlichen Liedern" (1758)[3]), die trotz der Strophenform

[1]) Vergl. Engelke in der Riemannfestschr. 1909 S. 456 ff. (Neues zur Gesch. d. Berliner Liederschule); Schering, Krause als Ästhetiker (Zs. f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft 1907).

[2]) Treffend schrieb Krause an Uz: „Es kommt dabei alles darauf an, daß beständig rührend und nicht eigentlich witzig geschrieben werde" (Engelke a. a. O.). Welch platte Pedanterei andererseits, wenn Krause sogar Telemans geniale Jno (siehe oben S. 248) musikalisch durchkorrigierte! (Kretzschmar, Lied S. 252).

[3]) Ich zitiere nach der 5. Aufl. v. 1784. 25 Stücke aus seinen vier geistlichen Sammlungen (Gellert, Sturms geistl. Gesänge, Kramers Psalmen) hg. v. J. Dittberner bei Kahnt 1918.

mehr leidenschaftliche Monologe im Recitativo arioso darstellen, so daß als letzter Krausianer A. Heuß (Zs. DMG. I 501) solche jeweils von der Einzelzeile inspirierten Gebilde folgerichtig „Motetten für Gesang und Klavier" nennen muß. Zweifellos haben diese hochbedeutenden Stücke noch auf Beethovens op. 48 eingewirkt, etwa mit der trotzig liegenbleibenden Stimme bei „Du meine Burg, mein Fels, mein Hort". Doch sehe man auch den weltenweiten Unterschied:



Seine späteren geistlichen Sammlungen kranken oft an stilistischer Ungleichheit: bald bietet er isometrisch breite Choralmanier, bald leichtfertig hüpfende, „seichte Aufklärungsmusik", wie sie die Berliner massenhaft fabrizierten. Immerhin wurden auch hier gelegentliche Perlen Ereignis, so 1758 K. H. Grauns berühmtes „Auferstehn, ja auferstehn", und die Generalbaßskizze weicht zunehmend dem ausgeführten Klaviersatz. Friedrich Bachs Vertonungen von Münters geistlichen Liedern gehören ebenfalls zu den guten Leistungen[1]). Die weiteren offiziellen Veröffentlichungen der Berliner Schule[2]) traten nach einem Interregnum Marpurgs[3]) wieder unter Krauses Leitung, der jetzt auch auswärtige

[1]) Kretzschmar, Lied S. 245.

[2]) So vor allem die vier Bände „Lieder der Teutschen mit Melodien" (1765 ff.)

[3]) Fr. W. Marpurg (geb. 1718 in der Altmark, † 1795 in Berlin) lebte seit 1763 dauernd als kgl. Lotteriedirektor und Kriegsrat in der preuß. Hauptstadt und lieferte brave Lieder zu seinen Sammelwerken v. 1756/59, gab auch zwei große Klaviersammlungen heraus, an Zeitschriften den „Critischen Musicus an der Spree" (1749/50) und die „Historisch-critischen Beiträge zur Aufnahme der Musik in Deutschland" (seit

Talente wie J. A. Hiller in Leipzig und E. W. Wolf in Weimar beteiligte und den Lyrikerkreis heilsam erweiterte, womit das bisherige künstliche Simpeltum glücklich überwunden war. J. Ph. Kirnberger erwies sich mit manch gutem Lied als wackerer Bachjünger[1]), der Berliner Domorganist Joh. Ph. Sack strebte unter Anschluß an die Solokantate nach höheren Zielen[2]), vor allem aber strömten dem Lied neue Kräfte vom Leipziger Singspiel her zu[3]). Das Haupt dieser Bewegung, Joh. Ad. Hiller, lebt mit seinen voreinst Schule bildenden Kinderliedern (1769), Abzählreimen usw. noch heute in den Kindergärten fort. Mit Kabinettstückchen wie dem Claudiusschen „lahmen Invaliden Görgel" hat er recht eigentlich der Anakreontik den Garaus gemacht und das bürgerliche Biedermaier eingeleitet: Chodowiecki, die kornblumblauen Tage der Königin Luise als Gutsfrau von Paretz, Krüger, Fontane, die Ruppiner Bilderbogen — all das letzten Endes entsprang sozusagen dieser damals neuen Treuherzigkeit[4]). Den Kinderliedern von Scheibe, Reichardt, Türk usw. folgte eine Reihe ständischer Sammlungen: — solche für Freimaurer, Damen, Ammen, Mütter, Landleute, Junggesellen, Studenten, Kadetten, Hirten — sogar für gute Menschen und fühlende Seelen. „Schlaf, Kindchen, schlaf" von Reichardt und „Wie sie so sanft ruhn" (F. B. Beneken) stellen etwa die Eckpfeiler damaliger Ausdrucksmöglichkeiten vor. Eine umfassende Heerschau über diese Art Gesänge veranstaltete R. Zach. Becker (Gotha 1799) mit den 518 Nummern des Mildheimischen Liederbuchs.

Der eigentliche Aufschwung kam von der Literatur her, aber bezeichnenderweise wurden diese neuen Schätze zuerst von Außenseitern entdeckt: den jungen Goethe vertonte sein dilettierender Freund Theodor

1754). Sein theoretisches Hauptwerk war die „Abhandlung v. d. Fuge" (1753 ff., neubearb. v. Simon Sechter).

[1]) Seine berühmte Trockenheit spürt man z. B. bei „Schön sind Rosen und Jasmin" (1773, Reimann II Nr. 35) ebensowenig wie bei seinen reizenden Klavierstücken (z. T. in Niemanns Alten Meistern, manches auch für Geige bearbeitet).

[2]) Seine pomphaft pathetische „Ode v. Zachariae" in meinen Alten Meistern führt formal über Friedr. Bachs Liederkreis mit Orchesterbegl. „Die Amerikanerin" (Neudr. v. Georg A. Walter 1920) und Hillers Klavier-Solokantaten v. 1781 deutlich zu Beethovens „Kantate" „Adelaide" (1794) und dem Liederkreis An die ferne Geliebte; ähnlich Gerstenbergs Textunterlegung zu Ph. Em. Bachs Klavierfantasie über Hillers Horazode Musis amicus (1778) als Mittelding von Solokantate und dreisätziger Klaviersonate mit Schlußchor zu Beethovens Chorfantasie op. 80.

[3]) Vergl. weiter unten S. 374 ff.

[4]) Zu den Texten vergleiche man Wustmanns reizendes „Liederbuch für altmodische Leute" „Als der Großvater die Großmutter nahm" (Neubearb. 1921).

Breitkopf (Leipzig 1769), den darum Goethezirkel heut gern wieder hervorholen[1]), Klopstock fand seinen musikalischen Bahnbrecher in Gluck, der dessen Oden um 1771 vertonte, seit 1774 einzelne Stücke dem Göttinger Musenalmanach überließ und sämtliche sieben Nummern 1780 in Wien herausgab[2]). Uns späte Enkel weht aus diesem „dünnsten und doch vielleicht berühmtesten Liederheft des 18. Jahrhunderts" (Kretzschmar) eine merkwürdig kühle Luft an, wenn ja auch z. B. „Ich bin ein deutsches Mädchen" und die rhythmisch so eintönige „Sommernacht" meisterlich über ihren freien Grundrissen aufgebaut sind oder ein Motiv wie das „Bleibende" des Mondes trotz der Wolken in den „Frühen Gräbern" bis in Schuberts letztes Müllerlied hinein („Der Nebel weicht, der Vollmond steigt") seine künstlerische Nachwirkung erwiesen hat. Doch bedeuten sie geschichtlich einen gewaltigen Fortschritt: mit ihnen ist das intime Stimmungslied der Moderne erstmals voll erreicht. Beethovens nachmaliger Lehrer Chr. G. Neefe begann auf Göttinger Anregungen hin ebenfalls mit Klopstockoden (1776), um alsbald Herder ein ausgezeichnetes Liederheft „Bilder und Träume" zu widmen[3]), und brachte in „Lotte bei Werthers Grab" das von den Berlinern zurückgedrängte Klavier erneut voll zu Ehren. Den längst in der Luft schwebenden Gedanken der strophischen Variation durch abweichend wiederholte Klavierbegleitung[4]), den das Strophenlied in der Oper längst kannte[5]), verwirklichte er erstmals 1779. Meisterliche Stimmungsbilder liefern seine „Serenaden am Klavier zu singen" (1777), zumal das reizende „Düster liegt die Nacht umher", dessen dunkel klirrendes Ritornell die „Feierlichkeit eines nächtlichen Studentenaufzugs" (Kretzschmar) malt. Mit der großen kantatenhaften Ballade „Lord Heinrich und Käthchen" hat er auf Beethoven und Schubert („Ein Münnich steht") thematisch geradeswegs eingewirkt.

Wenn der gebürtige Lüneburger Joh. Abraham Peter Schulz (1747—1800)[6]) auf die stockende Berliner Schule mit reformatorischer

[1]) So „Einst ging ich meinem Mädchen nach" und „Gern verlaß ich meine Hütte" bei Friedländer, Goethes Lieder in Kompositionen seiner Zeitgenossen, Gabe der Goethegesellschaft (1895).

[2]) Neudr. der Gluckgesellschaft 1918 v. G. Beckmann.

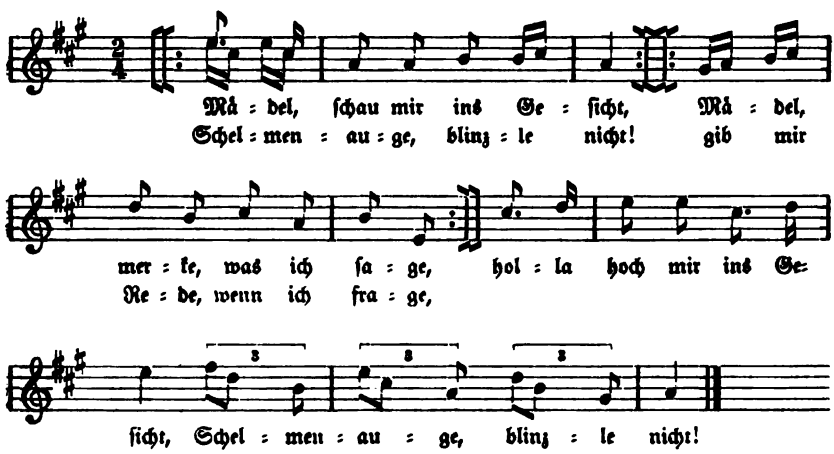
[3]) Zwei Stücke in meinen Alten Meistern.

[4]) So Gerstenberg 1768 an Fr. Nicolai (Bachjb. 1916 S. 25).

[5]) Neben Agazzari besonders Teleman bei einem witzigen Ehestandslied im „Sieg der Schönheit" v. 1722 (Ottenn I 31).

[6]) Als Schüler Kirnbergers und nach polnischen Musiklehrjahren versah er seit 1773 mehrere Berliner Dirigentenposten, war 1787—95 Hofkapellmeister in Kopenhagen

Kraft einwirken sollte, so vor allem dadurch, daß er die neuesten Herrlichkeiten der deutschen Lyrik in weitem Umfang fürs Lied fruchtbar machte, was umgekehrt ihm wieder unsere Klassikerdichter an neuer Volkstümlichkeit zu danken hatten. Freilich stellte die Lyrik Goethes und seiner Weggenossen die Vertoner auch vor ganz neue, weit musikhaftere Aufgaben, denen mit Krauses Grundsätzen nicht beizukommen war. Verfocht Schulz im äußersten Gegensatz zur späteren Originalitätssucht gar den Satz, ein wahrhaft gutes Lied müsse wie längst bekannt wirken, so verhalf dieser frischen, lauteren Natur doch ein gesundes Talent zu ganz persönlichen Leistungen wie „Warum sind der Tränen unterm Mond so viel?" (1782), „Des Jahres letzte Stunde" (1784), „Der Mond ist aufgegangen" (1790), „Sagt, wo sind die Veilchen hin". Überdies verbanden ihn wichtige Beziehungen mit den Häuptern der damaligen hohen Kunst, Gluck und Haydn. Als Muster diene Bürgers „Liebeszauber":



Daß ihn die Franzosen, voran Grétry, mit angeregt haben, zeigen mehrfach fremdsprachige Texte, aber noch stärker sind die Anleihen beim deutschen Volksgesang, wodurch er der Vater der zweiten Berliner Liederschule geworden ist. Neben breiter ausgeführten Gesell-

und starb viel zu früh in Schwedt. Wie hochbeliebt er einst war, zeigen die 1200(!) Vorbesteller seiner geistl. Lieder v. Uz (1786); E. L. Gerber stand durchaus nicht allein, wenn er sagte, seine beiden Götzen seien Haydn u. Schulz. Vergl. die Biogr. v. O. Rieß (Sbd. JMG. XV) u. d. Leipziger Diss. v. E. Klunger 1909. Neuausg. v. 25 Liedern bei Steingräber (Engelke) und mehreres bei Friedländer, Reimann, im Kunstwart Jg. 16 usw.

schaftsgesängen mit Chorrefrain formte dieser Silcher des 18. Jahrhunderts (Hauptwerk „Lieder im Volkston" 1785) meisterliche Winzigkeiten von oft bloß sechs Takten, deren Freiluftbegleitung durch nur zwei Eichendorffsche Waldhörner die entschiedenste Absage an alle vorgoethesche Stubenhockerpoesie bedeutete. Seine Melodien liefern nicht nur sinngemäße Musik, sondern sie besitzen auch Stimmungsgehalt.

Seit Thomas Percys englische Balladensammlung (1765) auch in Deutschland ein lebhafteres Echo weckte, zeigten sich unsere Musiker von der Volksliedschwärmerei ähnlich berührt wie die Dichter um G. A. Bürger. So hinterließ etwa Ph. Em. Bach sein wunderbar herbes „Nonnelied" in Schweizer Mundart[1]), und der Abt G. J. Vogler (geb. 1749 in Würzburg, gest. 1814 in Darmstadt) wagte sich 1806 in seinem Polymelos gar an die Notierung exotischer Weisen[2]). Die Gegenwirkung seitens des grausam nüchternen Rationalismus blieb nicht aus: Friedr. Nicolai (1733—1811) servierte 1777/78 mit der großen Mystifikation seines Almanachs[3]) eine „Schlammschüssel" (Herder), die doch ungewollt Gutes wirkte. Denn um J. G. Jacobi zu ärgern[4]), gab er diesen Pseudo-Volksliedern eigne oder Reichardtsche Melodien bei, wovon dann volle 13 Stück als vermeintlich altes Edelgut über Thibauts „24 Lieder aus dem Wunderhorn" (Heidelberg 1810) und Kretschmer-Zuccalmaglios Sammlung von 1840 in die Brahms-

[1]) Bei Friedländer; mit reicherem Klaviersatz in meiner Sammlung (Peters).

[2]) Z. B. ein schwedisches Volkslied, eine venezianische Barcarole, ein Schweizer Kuhreihen (lydisch), eine „afrikanische Romanze", je ein finnisches, kosakisches und schottisches Lied sowie Stücke aus Marokko, Grönland und China (Schafhäutl, Abt Vogler S. 268).

[3]) Der absichtlich bizarre Titel lautet: „Eyn feyner kleyner ALMANACH vol schönerr echter liblicherr Volcklider, lustiger Reyen vnndt kleglicher Mordgeschichten, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benckelsengernn zu Dessau" (d. h. seinem dortigen Hauptbeiträger, dem sangslustigen Kaufmann G. W. Steinacher), „herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schustern zu Ritzmück ann der Elbe." Er plünderte die Nürnberger Bergkreihen von 1547 sowie H. Albert, Voigtländer, Rathgeber und viele fliegende Blätter, benutzte auch echte Volksliedaufzeichnungen wie die seines Freundes J. Möser (Osnabrück), so daß Brentano und Arnim vielfach aus ihm schöpfen konnten. Doch sprang er mit seinen Quellen so unlauter um und mischte in der häßlichsten Gleichsetzung von „Volk" und „Pöbel" soviel Travestien ein, daß ihm der alte Lessing energisch die Mitarbeit weigerte. (Vgl. den Faksimileneudruck der Reichsdruckerei 1918 f. d. Weimarer Gesellschaft der Bibliophilen mit Einleitung von J. Bolte).

[4]) Dieser hatte 1766 in seiner „Iris" geklagt, deutsche Mädchen sängen verständnislos hohle italienische Opernarien statt schöner Volkslieder wie „Es leuchten drei Stern' am Himmel".

schen Volkslieder[1]) übergegangen sind, darunter so berühmte wie „Es ritt ein Ritter und auch sein Knecht" (Nicolai) oder „Jungfräulein, soll ich mit euch gehn" (Reichardt). Herders „Stimmen der Völker in Liedern" waren die prachtvolle Antwort auf Nicolais üblen Anwurf, und Reichardt machte später seine Mithilfe wieder gut, indem er die von Goethe im Elsaß gesammelten Volksweisen in Gräters „Iduna" sauber herausgab[2]).

Dieser Joh. Friedr. Reichardt, der mit Schulzens Weggang nach Dänemark die Führung der Berliner Liederfreunde übernahm, gehört als Charakter zu den umstrittensten Erscheinungen der deutschen Musikgeschichte[3]). Zu Königsberg i. Pr., im Dunstkreise Kants und Hamanns, wo durch Graf Keiserlingk und Goldberg noch Bachüberlieferungen lebendig waren, wurde er als Sohn eines rheinischen Lautenisten 1752 geboren, reiste als klavierspielendes Wunderkind durch die baltischen Provinzen, ließ als Leipziger Student J. A. Hiller und die von ihm feurig verehrte Corona Schröter, in Dresden Homilius auf sich wirken, wurde 1775 als Nachfolger Agricolas Berliner Hofkapellmeister des Alten Fritz und bald darauf Schwiegersohn Franz Bendas. Als Musikschriftsteller hatte er 1773 mit den als Anti-Burney gedachten „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" begonnen[4]), 1782 eröffnete das Musikalische Kunstmagazin die Reihe seiner periodischen Unternehmungen. Seinen Studienfahrten nach Italien, London und Paris machte vorerst die Thronbesteigung Friedr. Wilhelms II. ein Ende, der gern im Kreise seines Lehrers und Intendanten Duport, des neu von Mainz berufenen Kapellmeisters Righini, des jüngeren Fasch und Ernst Eichners Violoncellstücke von Boccherini oder Carl Stamitz spielte und dem Opernkomponisten Reichardt den langersehnten Stilwechsel von Hasse zu Gluck gestattete. Eigene und noch mehr eines Stiefsohns Sympathien für die französische Revolution kosteten Reichardt (seit 1791 vorübergehend, 1794 endgültig) nicht nur die Huld des Königs und die Berliner Stellung, sondern auch die Sympathien Schillers und Goethes[5]), die dem nunmehr in Giebichenstein bei Halle als Salineninspektor Ansäßigen

[1]) Einzelnachweise von Friedländer im Petersjb. 1903 u. 18.

[2]) Vgl. auch Nef, Zur Gesch. des Volksliedinteresses (Kretzschmarfestschr. S. 105 ff).

[3]) Biographien v. H. M. Schletterer (1865, nur bis 1794 reichend, mit Reichardts Autobiogr.) und v. W. Pauli (1903).

[4]) Neudr. der Reisebriefe des Engländers Charles Burney 1923 v. H. J. Moser in Engelhorns Musikalischen Volksbüchern.

[5]) Vgl. Abert, Goethe u. d. Musik (1922) S. 26 ff.

wegen seiner nicht ganz uneigennützigen Betriebsamkeit manch bissiges Xenion widmeten. Aus dieser Zeit stammt sein „Musikalisches Wochenblatt", die Musikalische Monatsschrift und ein Almanach, auch von 1805/06 die Berliner Musikalische Zeitung. Auf einem Besuch im revolutionären Paris entstanden seine geistreichen „Vertrauten Briefe" von 1802/03, denen 1809 ebensolche aus dem Beethovenschen Wien folgten [1]), nachdem der deutschgesinnte Mann widerwillig eine Zeit lang den Kasseler Hofkapellmeister Jérômes hatte abgeben müssen. 1814 starb er zu Giebichenstein — der heutige Hallische Bürgerpark war seine großmütige Stiftung. Hohe Bildung, glänzender Stil, künstlerische Feinfühligkeit nehmen für ihn ein, den man den geistvollsten norddeutschen Musiker der Haydn-Mozart-Beethovenzeit nennen muß. Ein ungezügeltes Demagogentum und schleudriger Journalismus, der genialische Einfälle stark entwerten konnte, stoßen ebenso ab. Reichardts bleibende Leistung sind 116 Goethelieder, mit denen er des Olympiers musikalischen Gesichtskreis zwischen Ph. Kaiser und K. Fr. Zelter entscheidend beherrscht hat — schon deshalb verdient er starke Hervorhebung; daneben steht u. a. eine stattliche Schillerauswahl [2]). Kann man ihm häufig den Vorwurf bloßer Schablonenleistungen nicht ersparen, so ist seinen oft zu mageren Klavierbegleitungen und dem allzu unbestimmten Ausdruck mancher Strophenmelodien eben die Theorie der Berliner Schule zugute zu halten — da herrscht dieselbe Grundanschauung, die gleichzeitig zu einer Blüte der Emailleminiaturen und der Dosenmalerei führte oder den Landschafter Goethe allen Bildreiz ins Aussparen nur einer zagen Silberstiftlinie verlegen ließ. Andererseits hat aber gerade auch Reichardt mit vollgriffig rauschenden Begleitungen (z. B. „Rastlose Liebe") Schubert die Wege gewiesen, er ist mit kühnen Harmoniewendungen und freiesten Formbildungen wie etwa bei dem wahrhaft genialen Bruchstück aus Goethes „Harzreise im Winter" (vgl. die Altrhapsodie von Brahms) seiner Zeit weit vorausgeeilt. Auch das diesen beiden Meistern gemeinsame „Wechsellied zum Tanze" von Goethe ist in Reichardts Vertonung [3]), den veränderten Zeitstil abgerechnet, keine geringere Leistung als bei Brahms [4]).

[1]) Neudr. v. G. Gugitz 1915.

[2]) Beispiele bei Friedländer, Reimann, Moser, im Dessoiralbum; Auswahlen v. H. Wetzel u. sechs Goethelieder in Breitkopf & Härtels Deutschem Liederverlag. Das Programm eines großen künftigen Reichardtalbums entwarf Kretzschmar, Geschichte des Liedes I 295.

[3]) Beide Kaiserliederbücher bringen eine a capella-Bearbeitung.

[4]) Auch Reichardts erste Frau Juliane geb. Benda war eine talentvolle Liederkomponistin und Sängerin († 1782), doch verwechselt sie Kretzschmar (Lied I 313)

In etwas freierem Verhältnis zur Berliner Schule steht Joh. André, der Begründer des bekannten Offenbacher Musikverlags, der 1775 mit plastischen Balladen begann[1]), in weiteren Bänden dem älteren Odenmuster folgte und erst 1790 unter Schulzens Anregung sein Bestes gab, so mit dem noch heute allbeliebten Claudius'schen Rheinweinlied „Bekränzt mit Laub". Reichardts Eifer[2]) führte den Berlinern am Jahrhundertschluß noch zwei andere starke Talente zu: den zwischen Gluck und der nordischen Frühromantik stehenden Ludwig Aemil Kunzen, der mit kühnen Szenen nach Art der Schubertschen Ossiangesänge den Liedrahmen sprengte, und den vortrefflichen Karl Friedrich Zelter, den man heute meist nur noch durch seinen reichen Briefwechsel mit Goethe sowie seine schön ältertümliche Vertonung des „Königs von Thule" mit der Melodie im Baß oder des „Herrn Urian" von Claudius kennt[3]). Ob der reizenden Frische und Zartheit, der meisterlichen Formung und Schalkhaftigkeit seiner Lieder verdiente er wieder allgemein bekannt zu werden, schon damit das alte dumme Märchen vom bloßen Handwerker und Grobian, ja neuerdings gar „bösartigen Affen" (Pfitzner), der Goethe von allem musikalisch Wertvollen ferngehalten hätte, endlich verstummt. Der „König von Berlin" im Notjahr 1806, der einzige Duzfreund Goethes im Alter, der Lehrer

wohl mit seiner zweiten Frau, der Hamburgerin Johanna geb. Alberti, verw. Hensler wenn er die gebürtige Potsdamerin einer neuen Hamburger Liederschule zurechnen will. Dagegen hat Reichardts Tochter aus erster Ehe, Luise (1779—1826), die Eichendorff als Hallischer Student anschwärmte, als reichbegabtes Liedertalent auf das Hamburger Musikleben stark eingewirkt. Ihr Lied „Wenn die Rosen blühen" bei Reimann Bd. IV.

[1]) Seine „Lenore" hat Ph. Spitta treffend die beste Ballade vor Löwe genannt.

[2]) Er gab damals die Sammelwerke „Caecilia" (3 Jahrgänge), 4 Bde. „Blumenstrauß", 1799 die „Lieder geselliger Freunde" heraus.

[3]) 1758 als Bauernsohn am Schwielowsee (Mark Brandenburg) geboren, wurde er 1783 Maurermeister in Berlin, daneben Schüler von Karl Fasch, dessen Biograph und Nachf. als Direktor der Singakademie er wurde, 1806 Mitgl. der Akademie der Künste. 1809 gründete er die erste deutsche Liedertafel, für die er viele heitere und ernste Chorlieder schrieb, wurde der erste Musikprofessor der neuen Berliner Universität, Dr. ehrenhalber und Gründer des Kirchenmusikinstituts, † 1832 (wenige Monate nach Goethes Tod). Seine wichtigste Veröffentlichung „Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Pianoforte", erschien zwar erst 1812, doch geht die Entstehung der meisten Stücke noch in die letzten Jahre vor der Jahrhundertwende zurück. Seine Selbstbiogr. hg. v. W. Rintel 1861, der Briefwechsel mit Goethe erschien 1834 (3 bdg. Neudr. v. L. Geiger bei Reclam). Neudrucke seiner Lieder bei Reimann, Moser, Friedländer, im Kunstwart Jg. 16 u. 23, besonders auch in den Kaiserliederbüchern.

F. Mendelsohns sollte wirklich keiner Ehrenrettung mehr bedürfen [1]. Man sehe das weiträumige „Dem Sturm, dem Regen", das in aller Knappheit überraschende „Toms saß am hallenden See" [2], das bekannte „Ständchen" mit seiner reizenden Nachahmung des Lautenklangs. Noch bedeutender war Zelter im Chorlied, wie das ausgelassene „An Schlosser hot an Gsellen ghabt" mit dem „hoho" und „dum du du dum" am Schluß oder das später auch von H. Wolf vertonte „Epiphaniaslied" erweisen. Ebenso wenig wie einem Haydn und Beethoven sind ihm alle Lieder gelungen, doch zeigt sich seine am Volkslied geschulte Kraft zumal bei Goethe ebenso dem drolligen Ton (Hochzeitslied) wie banger Klage (Harfnergesänge) oder dem Balladenstil („Erlkönig" auf zwei Wechselmelodien) gewachsen, und der Dichter hatte von sich aus völlig recht, hierin die vollkommensten Vertonungen seiner Lyrik zu sehen.

Endlich zwei Berliner Hofkapellmeister als Ausläufer der Krauseschen Bewegung: der um Glucks Einführung in Norddeutschland hochverdiente Bernh. Anselm Weber (1766—1821), ein Schüler des Abts Vogler und Holzbauers, sowie der lebenslustige Klavierkünstler Friedr. Heinr. Himmel (1765—1814) [3], dessen empfindsamer Zyklus „Alexis und Ida" (Thiedge) einst alle Herzen rührte, während seine z. T. noch heut gesungenen Melodien zu Körners Leyer und Schwert, „Vater ich rufe dich", „Du Schwert an meiner Linken" bereits C. M. v. Webers Romantik die Wage halten.

Kleinere Mittelpunkte des Liedes abseits von Berlin waren Dessau, wo der geistvolle Eigenbrötler Fr. W. Rust (1739—96) [4] schon 1784 wertvolle Goethevertonungen schuf, Halle durch des Homilius und Hillers Schüler sowie Löwes Lehrer D. G. Türk (1750—1813) [5] mit seinen Siegwartliedern, während Dresden und Leipzig nur kleine Talente zu stellen vermochten. Den Weimarer Kreis Ph. Kayser, E. W. Wolf, Max Eberwein überragte an echter Sturm- und Drangbegabung der

[1] Vgl. die sympatische Kennzeichnung des Menschen bei Abert, Goethe u. d. Musik S. 29 ff. W. Bode dgl., H. J. Moser in der Liliencronfestschr. S. 145 ff.

[2] Der Hauptreiz liegt in der Wendung zur Mollvariante; umgekehrt zum gleichnamigen Dur geht Zumsteegs Gespensterlied „Una" (Reimann II 47). Strophenweisen Wechsel zwischen maggiore und minore finden wir ebenso bei J. A. Hiller („Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" wie bei dem Wiener J. J. Grünewald (DTÖ 27, 2 S. 89) — alles wichtige Vorläufer dieses besonders von Schubert bevorzugten Formgedankens.

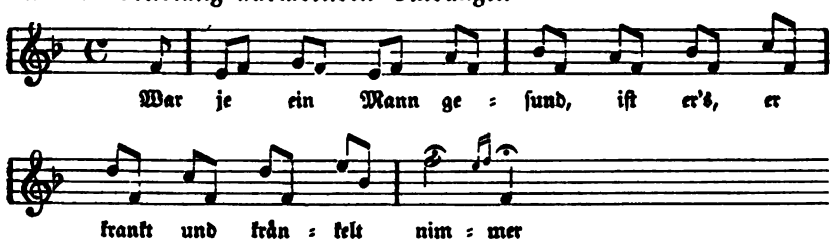
[3] Sieben Belege bei Reimann.

[4] Als Geigenschüler v. K. Höckh u. F. Benda auch für die Sonatenkomposition wichtig. (Biogr. v. Hosäus 1882).

[5] Bekannt war vor allem die Klavierschule (1789/1802) dieses ersten Universitäts-Musikdirektors, vgl. die Diss. v. Gleenewinkel (Halle 1909).

Dilettant Frh. v. Seckendorff, der bereits 1779 Goethes Fischer und Herders Edward mit derbem Volksliedschwung unvergeßlich hinfetzte[1]).

Die Hauptwiege des Zukunftsliedes aber wurde Württemberg. Was der „Schwäbischen Liederschule"[2]) vor den kolonialdeutschen Berliner Großstädtern in Anlehnung an Rathgebers Tafelkonfekt den künsterischem Vorrang sicherte, war das Erfülltsein von edlem Melodiengut und der tatfrohen Rhythmik eines alteingesessenen Volksstammes. Das beweist gleich der ausgeprägte Volksmann und Ulmer Konzertmeister Daniel Schubart[3]) mit seinen 1786 aus dem Hohenasperger Verließ in die Welt gesandten „Musikalischen Rhapsodien", denen neuerdings noch eine Stuttgarter Handschrift zur Seite tritt: halb aus dem Stegreif gesungene, urtümlich derbe Schuster-, Köhler-, Soldaten-, Bettlerlieder, Gespenstergeschichten und Bänkelgesänge, recht skizzenhaft im Klaviersatz, aber so frisch und behältlich, daß Stücke wie die Claudius'sche „Henne" (à la Ernst Bach auf Wechselmelodien gesungen) oder sein selbstgedichtetes Weihnachtslied der Hirten („Schlaf wohl, du Himmelsknabe du") weithin wieder ins Volk zurückgefunden haben. Oder man sehe den prachtvoll hemdsärmeligen Christof Rheineck, der nach französischer Kaufmannslehre und Lyoner Opernerfolgen Gastwirt zum Weißen Ochsen in Memmingen wurde; etwa sein Claudius'sches Winterlied[4]) mit dem straffen „Stoßet an"-Nachspiel und den vollblütig ausladenden Bindungen



[1]) Beispiele in Friedländers Gesch. d. Liedes u. Notenband der Goethegesellschaft.

[2]) Vgl. neben den Beispielen bei Friedländer, Reimann, Moser vor allem A. Bopp, Ein Liederbuch aus Schwaben (Tübingen 1918) mit Belegen von Schubart, Zumsteeg, Eibendanz, Abeille, Auberlen, Silcher, Kaufmann usw.

[3]) Biographien v. D. Fr. Strauß (1849), Hauff (1885), Nägeli (1888), Silcher (1875), Holzer (1899—1905). Seine wichtigen nachgelassenen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" gab 1806 sein Sohn heraus — sie zeigen ihn als rastlosen Feuerkopf, aber auch als einen aus Enthusiasmus nicht ganz verläßlichen Geschichtszeugen.

[4]) Abgedr. bei Friedländer; der „schlechte ♮ Akkord" im ersten Volltakt, aus dem Kretzschmar (I 327) auf mangelnde Ausbildung schloß, ist als Sekundakkord verstanden schön und richtig (vgl. meine Alten Meister) — wohl all diese Lieder rechnen noch mit Satzergänzung.

platzt schier vor süddeutschem Kraftgefühl und närrischer Behaglichkeit. Das Haupt der Bewegung wurde Joh. Rud. Zumsteeg[1]), geboren 1760 als Soldatenkind im Odenwald, gestorben 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart, der mit Schiller über die gemeinsamen Karlsschuljahre hinaus Freundschaft hielt. Nicht so sehr persönliche Begabung als die kühne Verschmelzung von Lied-, Opera seria- und Monodramelementen hat seinen großen Balladen (von Bürger Des Pfarrers Tochter in Taubenhain, Die Entführung, Lenore; von Schiller Ritter Toggenburg) seit 1790 die breite geschichtliche Nachwirkung gesichert. Es sind genialische Improvisationen am Klavier, von unendlicher Länge, mit starker Begabung fürs Schauerliche und Dramatische. Aber wo nachmals Löwe in unvergleichlicher Sparsamkeit aus wenigen umdeutbaren Melodien das Ganze aufbaute, wirkt Zumsteeg durch planlose Verschwendung von Ideen vorläuferhaft — selbst gelegentliches Zurückgreifen aufs Anfangsthema schafft noch keinen gangbaren Pfad durch seine Schwarzwalddickichte. Wesentlich glücklicher und für Schubert wie Löwe wirklich vorbildlich erscheint er in den „Kleinen Balladen und Liedern" (1800—05); — zumal die ersten vier unter diesen sieben Heften enthalten ausgezeichnet knappe Stücke, u. a. gerade in der von ihm heiß umworbenen epischen Gattung. Auch der Abt Franz X. Sterkel (1750—1817, meist als Klaviervirtuos in kurf. mainzischen Diensten) übertrug Opernerfahrungen auf's Lied[2]) und mahnt durch den großen Zug seiner Entwürfe an den jungen Beethoven, dem er im Wettbewerb um die Vertonung des In questa tomba nicht unberechtigt den Preis abgewann. Endlich wurde der treffliche Schweizer Hans Georg Nägeli mit seinem „Freut euch des Lebens" (1794)[3]) ein südwestlicher Vorposten der Schwaben. Mehrere Ulmer Hss.[4]) zeigen das rasche Eindringen nicht nur des Berliner, sondern auch des Wiener Liedes, so daß man damals von Württemberg aus den umfassendsten Überblick über die gesamtdeutsche Klavierliedproduktion um 1800 gewinnen konnte.

[1]) Lebensbeschreibung von Ludwig Landshoff (1902), der auch eine Auswahl seiner Lieder u. Balladen lieferte; eine andere bot E. Mandyczewski zum Vergleich mit Schuberts Vertonungen gleicher Texte.

[2]) Seine sechszehn Sammlungen (1785—99) liegen meist auf der Berliner kgl. Hausbibl.

[3]) Das frische Lied gehörte bis 1918 zu jedem preußischen Zapfenstreich, vor allem aber zur Berliner Neujahrsparade; sein Verfasser (1773—1836) war auch als Ästhetiker und Pädagoge verdient, gründete die erste Schweizer Liedertafel und den „Schweizerbund für Musikkultur" (Biogr. v. Schneebeli 1873).

[4]) Kretzschmar, Lied S. 337.

Erst spät — Gluck stand ja abseits — kamen in Wien Lieder zum Druck[1]; den Grund enthüllt die dort so arg verwelschte Operngeschichte. Kein Wunder, wenn erst im Jahre von Umlaufs Singspiel „Die Bergknappen" (1778) der Hofklaviermeister Jos. Ant. Steffan (1726—97), ein deutschböhmischer Schüler Wagenseils, mit solchen den Anfang machte. Die Schwäche der Wiener Liederschule beruhte, entsprechend der Gesamteinstellung des vorjosephinischen Geisteslebens in Oesterreich, aus klerikalen Ursachen auf literarischer Unbildung. Daran kranken ebenso Steffans Versuche wie die des begabteren J. Holzer, Carl Frieberths und Leop. Hofmanns, die wenigstens die Idee des Stimmungsliedes ahnten, während L. Koželuch und seine blinde Schülerin Maria Theresia Paradis sich von vornherein auf leichtesten Kanzonettenton beschränkten. Bezeichenderweise ließ J. Haydn sich Liedertexte einfach von einem beleseneren Freunde aussuchen, so daß diesen Allen jenes „Entzündet werden" durchs Gedicht fehlte, das Schulz und Reichardt zu wirklichen Leistungen begeistert hatte[2]. Musikalisch gesehen, kamen ganz hübsche Leistungen zustande, durchkomponierte und Rondoformen begegnen, aber das zweiteilige Lied mit einfachster Harmonik überwiegt. Als hübscher Formgedanke etwa beherrscht J. Holzers „Zwei Augen" (Alois Blumauer) das Spiel mit der Sonatinenform, indem ein quasi 2. Thema mit Epilog auf der Dominante den Stollen beschließt, um am Strophenschluß in der Haupttonart wiederzukehren. Haydns Tonsprache heimelt uns hier schon allenthalben an, aber erst Mozarts herrliches „Veilchen" (1785), das der Tonsetzer nicht einmal für Goethisch gehalten hat, eröffnet den Weg zu Beethovens nur neun Jahre jüngerer „Adelaïde", womit dann allerdings der gesamtdeutsche Schwerpunkt des Liedes sich nach Schuberts Vaterstadt hin verlegen sollte.

Wenn die Oper die dramatischen Möglichkeiten der Musik am stärksten verkörpert, so bietet auch ihre Geschichte das bewegteste Bild unter allen Teilentwicklungen der Tonkunst. Und dies vielleicht am meisten gerade in der großen Übergangszeit zwischen 1750 und 1800, gab sie doch (abgesehen von ihrer eigenen, damaligen Umwandlung) in Deutschland auch noch das Hauptkampffeld zwischen den völkischen und den internationalen Bestrebungen ab, was wir an Singspiel, Monodram und Oper getrennt beobachten wollen. Um 1740 waren die letzten größeren Pflegestätten der deutschen Barockoper,

[1] Wiener Liedmusik 1778—92 als DTÖ. 27, 2 (hg. v. Irene Schlaffenberg); dies. in Adlers Studien VII 97 ff.

[2] Th. W. Werner in einem trefflichen Referat (Zs. DMG. IV 189).

Hamburg, Braunschweig, Durlach eingegangen; die bejahrte Opera seria in Händen Hasses und Grauns sowie die jungen komischen Intermezzi nach Art der ebenfalls neapolitanischen Serva padrona Pergolesis triumphierten und wurden teils von den ständigen Truppen der Höfe, teils von vortrefflichen Wandergesellschaften (vor allem Pietro. u. A. Mingotti) allenthalben dargeboten [1]). Aber das erstarkende Nationalgefühl gerade des Bürgertums fand an diesen fremdsprachlichen und fremdgearteten Darbietungen kein volles Genügen. Daß Mingotti 1746 bei einem Hamburger Pasticcio deutsche Szenen einschieben, deutsche Tonsetzer und Sänger mitbeteiligen mußte, oder später der Dresdener, dann Weimarer Operndirektor Bellomo fast nur italienische Buffostücke in deutscher Übersetzung zu bieten hatte, beleuchtet die Verlegenheit der welschen Prinzipale. Die dem Barockprunk abhold gewordene Empfindsamkeit suchte ein ihrer Schlichtheit konformes Abbild, forderte sinnliches Leben, Natur, Individualisierung und fand dies alles im Singspiel, das im Vergleich zur Barockoper ein neues Übergewicht der literarischen Handlung über die bisher fast allein formbestimmende Musikarchitektur mit sich brachte. Wie meist bei solchem Neuanfang tastete man erst versuchsweise nach mehreren Seiten hin.

Eine rein innerdeutsche Lösung versuchte 1743 im schwäbischen Schussenried der Geistliche und Dialektdichter Seb. Sailer in nahem Anschluß ans Augsburgische Tafelkonfekt mit seiner humorvoll karrikierenden Hauskantate „Die Schöpfung“ [2]), die zum Bauernkirmesorchester von zwei Geigen und Baß für Gott-Vater Rezitative, sonst aber derbschlichte Liederchen verwendet — ein Nachzügler der alten Liederspiele (oben S. 155) und Aufwartungen (S. 133), dessen Erfolg nicht über Schwaben hinausdrang. In Dresden versuchte sich vier Jahre später der Hofmusiker Joh. Georg Schürer [3]) mit einem deutschen Singspiel „Doris oder die zärtliche Schäferin“, dem bald eine Operette „Galathea“ folgte, und Hasse schlug die Brücke von Altem zu Neuem, indem er für zwei Fastnachtsschwänke nach Art der Pergolesischen Intermezzi auf althamburger Texte Ulrich Königs (1726!) „Der Dresdner Schlendrian“ und

[1]) Die Truppe des Angelo M. beschäftigte Scalabrini, Sarti, den jungen Gluck als Kapellmeister, die Cuzzoni, Frau Holzbauer, Regina Mingotti, Marianne Pyrker nacheinander als Primadonnen und läßt sich auf zahlreichen Fahrten zwischen Brünn, Graz, Dresden, Hamburg und Kopenhagen verfolgen, wo sie schließlich zur Gründung der dänischen Staatsoper führte. (Diss. v. E. H. Müller, Leipzig 1915).

[2]) Neudr. mehrerer Fassungen durch R. Laach als Abh. 1 d. Wiener Akademie d. W., phil.-hist. Klasse Bd. 60 (1917); dazu Abert in Zs. DMG. II 540ff.

[3]) R. Haas im Neuen Archiv f. sächs. Gesch. Bd. 36 (1915).

„Der Dresdener Mägde Schlendrian" zurückgriff[1]). Ähnliches beobachteten wir schon bei Teleman (S. 188) und Händel (Xerxes). Wie fürs Lied, so auch für die Bühne gewann die deutsche Tonmuse aber erst ihren Eigenstil durch eine entschiedene „Los von Italien"-Geste, indem sie den Blick nach England und Frankreich kehrte. Da die große Oper vorerst verwelscht blieb, hielt sie sich an die notleidenden Schauspieltruppen, denen das Singspiel geldliche Rettung bringen sollte[2]). Dem Singspiel legte das zunächst eine unerwünschte und doch heilsame Beschränkung auf: da die Sprecher meist nur mäßige Sänger waren, wurde eine Veroperung durch Kehlvirtuosität hintangehalten, und der Verzicht aufs Secco[3]) bis zu Weber und Lortzing hin sicherte der Gattung den Reiz einer bescheidenen Sonderkunst, wenn ja auch sogleich anspruchsvollere Arien, dann Accompagnati, Ensembles und schließlich ganze Finales dem Singspiel nicht fremd blieben[4]). Andererseits konnte aus der natürlicheren Darstellungsart der Mimen Gewinn gezogen werden, und diese sahen sich gezwungen, eine eigene deutsche Gesangstechnik auszubilden[5]). Kennzeichnend bleibt freilich bis zu Goethes reformatorischem Eingreifen der philiströse Einschlag bei all diesen Görgen, Röschen, Töffeln und Christeln; nur selten verstanden sich die deutschen Singspielfabrikanten darauf, die heitere Grazie ihrer französischen Modelle zu erreichen, die sogar im harmlosesten Gewande bereits die neuen Revolutionsideale leise anklingen ließen.

Zwei englische Stücke des Iren Coffey, „Der Teufel ist los! oder Die verwandelten Weiber" (1728) und „Der lustige Schuster" (1735), waren über ihr Vorbild, Gay & Pepuschs Beggars Opera (siehe oben S. 287) dadurch hinausgegangen, daß sie Volkslieder nicht mehr wie

[1]) Mennicke S. 400f.

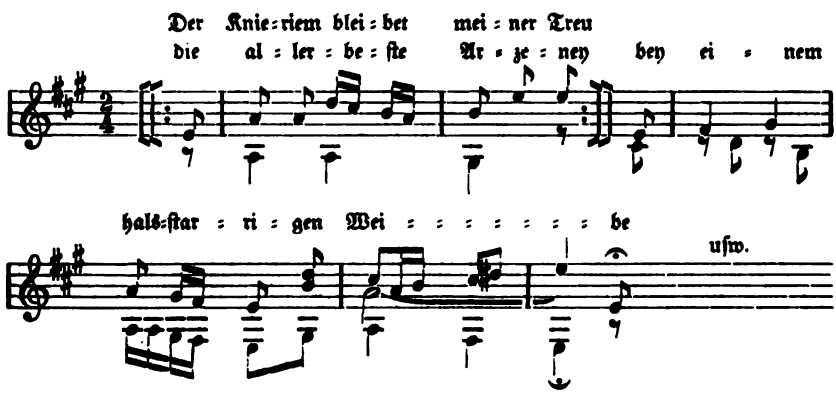
[2]) Noch lange erhielt das Singspiel nur den halben oder drittel Theaterabend, gewissermaßen um als Dessert hinterm gesprochenen Schaustück zu wirken; reiches statistisches Material dazu bei Brückner (Sbd. IMG. V 598 ff.)

[3]) Dies als Hauptunterscheidungsmerkmal betont schon ein Brief Georg Bendas (Sbd. IMG. V 611 f.)

[4]) Hillers Lisuart z. B. hat unter 28 Nummern nur 4 Strophenlieder.

[5]) Ihrem allgemein beklagten Fehlen (vergl. Reichardt, Über die deutsche komische Oper, 1774, Inhaltsangabe bei Schletterer, Reichardt S. 239) suchten u. a. Agricola durch Verdeutschung von Tosis Gesangschule (1757), J. A. Hiller mit seinem Unterricht und drei Lehrbüchern (1774/80/91), vor allem aber Reichardt durch mehrere Aufsätze (Nef in Zs. DMG. I 698 ff.) zu steuern. Als die Berliner 1767 erstmals Operetten von Philidor, Grétry, Monsigny durch eine französische Truppe hörten, bedurfte es eines schlauen Systems von Zulagen, um auch die einheimischen Schauspieler zum Singen zu bringen.

jene bloß parodistisch, sondern ernsthaft verwendeten. In der Übersetzung des Londoner preußischen Gesandten v. Borck, der auch Shakespeares Julius Cäsar erstmals verdeutschte, spielte die Schönemannsche Truppe das ältere von beiden 1743, vermutlich mit den Originalsingweisen, in Berlin. Der nur von Gottsched zu eigenem Schaden bekrittelte Erfolg zeitigte zahllose Neubearbeitungen bis auf Suppés „Frau Meisterin" (Wien 1868) hin, darunter gleich eine von Lessings Freund Christian Felix Weiße für die Kochsche Gesellschaft (Leipzig 1752), deren Korrepetitor und Balletgeiger J. C. Standfuß[1]) dazu eine eigene Musik schrieb. Den zweiten Teil — das Ganze eine grob verbürgerlichte „gezähmte Wiederspenstige" — lieferten beide Autoren der nach Lübeck kriegsverschlagenen Truppe 1759. Die Standfußsche Musik ist ausgezeichnet bildhaft, knapp und drastisch in den Ritornellen, dabei gar nicht so primitiv wie man oft liest, sondern von guter Opernkultur berührt, am stärksten in ihrem derben niederdeutschen Humor, wofür folgendes bänkelsängerhafte Schusterlied zeugen möge — als Orchester diente wohl ursprünglich nur eine Geige mit Continuo:



Recht in Fahrt kam die Singspielbewegung in Frankreich seit dem Buffonistenstreit und J. J. Rousseaus berühmtem Devin du village (Der Dorfwahrsager, Fontainebleau 1752)[2]), dem unendliche Parodien

[1]) Man kennt von ihm nicht mehr als die Initialen der Vornamen, weder Geburts- noch Todesdatum, doch soll er armselig in einem Hamburger Spital gestorben sein. Ob die mit seinem Namen versehenen Motetten in Wien ihm zugehören, ist fraglich. Vergl. zum Folgenden Georgy Calmus, Die ersten deutschen Singspiele v. Standfuß und Hiller (Beiheft II 6 der JMG. 1908).

[2]) Dramaturgische Neugestaltung der Übers. v. Dieliß (1819) durch P. Prina 1911 bei E. Rowohlt (Leipzig), eine andere v. Fr. v. Hausegger (Text) u. H. Schwartz (Musik) bei Breitkopf & Härtel.

als Vaudevilles[1]) folgten. Weiße lernte 1759/60 auf einer Pariser Reise eine französische Bearbeitung (le diable à quatre) des Coffeyschen The devil to pay kennen, übersetzte sie erneut und erweiterte die 18 Liedeinlagen auf 37 — 1766 wurde damit das neuerbaute Leipziger Theater eröffnet, und statt des inzwischen verstorbenen Standfuß schrieb diesmal Joh. Adam Hiller[2]) dazu die Musik. Seiner etwas grämlichen Natur lag heitere Laune weniger, als Verehrer Hasses und des italienischen Parlando vergriff er sich zunächst manchmal im Ton. Aber naiv-empfindsame Liedchen gelangen seiner höheren musikalischen Bildung sogleich vortrefflich, ebenso Zauberszenen und die Ouvertüren mit ihren hübschen elegischen Mittelsätzen.

Der große Publikumserfolg dieses ersten Versuchs verleitete Hiller, sich schon im gleichen Jahr mit einem zweiten Werk „Lisuart und Dariolette oder Die Frage und die Antwort" (Text v. D. Schiebeler nach Favarts La fée Urgèle für Duni) unter der Marke „ein französischer Plan in italienischer Form"[3]) entschieden der hohen Kunst zu nähern; er wagte höchst bemerkenswert als Erster die Gattungsbezeichnung „romantische Oper", dehnte die hübsche Rittergeschichte[4]) nachträglich auf drei Akte aus und dachte sogar an Seccorezitative. Hatten ihn die steigenden Leistungen der Sänger hier zu Graun-Hassische Kantablität ermutigt, so führte Direktor Kochs richtiger Instinkt ihn doch bald wieder zum echten Singspiel zurück: 1767 erregten Hiller und Weiße

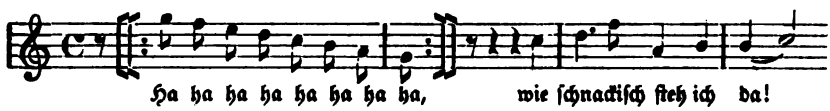
[1]) Dem Worterklärungsversuch voix de ville (Stadtklatsch) für diese Jahrmarktstücklein, die durch einen Streit ums kgl. Opernprivileg zu Liedeinlagen gekommen sein sollen, läßt sich vielleicht ein französiertes Flämisch „Wat de wilt" = Quodlibet entgegensetzen.

[2]) Hiller wurde 1728 bei Görlitz als Kantorensohn geboren, war bis 1751 Dresdener Kreuzschüler unter Homilius, dann in ärmlichen Verhältnissen Leipziger stud. jur., Hauslehrer, Übersetzer und Dirigent der nachmaligen Gewandhauskonzerte. 1766 gründete er mit dem „Wöchentlichen musikalischen Zeitvertreib" die älteste Leipziger Musikztg. 1782 ging er auf Reisen (Mitau, Berlin, Breslau), wobei er besonders die deutsche Händelpflege durch Messiasaufführungen in Fluß brachte, wirkte 1789—1801 nach Doles als Thomaskantor in Leipzig und starb dort 1804. Wichtig sind außer den früher erwähnten Büchern, Sammelwerken und Kompositionen seine Selbstbiogr. (Neudr. v. A. Einstein 1914) und seine „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler". Vergl. R. v. Liliencron in der Allg. dt. Biogr. sowie K. Peiser 1894.

[3]) R. Eitner in M. f. M. 24 S. 38 mit Notenbeispielen.

[4]) Favart übernahm den schon bei Chaucer auftretenden Märchenstoff aus Voltaires Erzählung Ce qui plaît aux dames; die Pointe, daß man durch beherzten Kuß eine häßliche Alte in eine hübsche Junge verwandeln könne, spielt noch in Papagenas Entzauberung hinein (Vergl. auch Grimms Märchen vom Froschkönig).

mit Favarts hübscher Pasticcio-Parodie Ninette à la cour[1]) als „Lottchen am Hofe" gemeindeutsche Begeisterung. An den Arien hatte Hiller das Dacapo verkürzt, die Lieder durch stattlichere Ritornelle fast auf Arienumfang gebracht, opernhafte Textwiederholungen fielen möglichst fort. Wieweit diese neuen, schlichten Idealgestalten bereits vom Pomp Metastasios entfernt waren, verkörpert schier sinnbildlich Lottchens gesundes Lachen, als man sie in Reifrock und Perücke eingezwängt hat:



Das war auch sozial ein „Sturmvogel der Revolution" lange vor Beaumarchai's Figaro[2]). Hillers und Weißes nächstes Stück „Die Liebe auf dem Lande" (1768, nach Annette et Lubin von Mme. Favart und Dunis Pastoral La clochette) erneuert geradezu das Märchenidyll Robin et Marion des alten Adam de la Halle. Lieschen und Hänschen haben noch nicht ganz den echten Volkston heraus wie ihre französischen Vorbilder, sondern folgen an altkluger Kindlichkeit etwa der frühen Berliner Liederschule. Dennoch gelang der schon im Original vorgesehene Kontrast zwischen Hof- und Volkston Hillern ähnlich hübsch wie weiland S. Bach in der Bauernkantate; und da der Jünger Hasses ihn richtig nur an Mustern der Opera seria und der deutschen Liedweise zeigen konnte, erregte er damit zugleich vaterländische Begeisterung[3]). Im gleichen Jahr schrieb fern in Wien der junge Mozart das Singspiel „Bastien und Bastienne" für eine Privataufführung, nachdem in Berlin 1767 der Advokat Krause mit Fr. Nicolai als Dichter durch einen „Lustigen Schulmeister" die dortige Lokalproduktion eröffnet hatte; zwei Jahre später komponierte in Weimar der einem Goethe unliebe Hofkapellmeister E. W. Wolf, gleich Reichardt ein Schwiegersohn Franz Bendas, mit dem Märchendichter Musäus als Librettisten das „Gärtnermädchen"[4]).

---

[1]) Dieses zu Rousseau passende Motiv, die Unschuld vom Lande gegen die verdorbenen Hofleute auszuspielen, stammt aus L. V. Ciampis Bertoldo alla Corte (Venedig 1749, Paris 1753) und hat dann u. a. auf viele italienische Contadine in Corte, Martin y Solers Cosa rara und mehrere Mozartsche Figuren fortgewirkt.

[2]) Abert, Goethe u. d. Musik S. 83.

[3]) Die Hauptnummer, „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt", kennt man textlich heute noch allgemein durch ihre Übernahme in Haydns Jahreszeiten.

[4]) Verzeichnis seiner weiteren Arbeiten dieser Gattung, darunter zumal 1773 „Die Dorfdeputierten", bei Schletterer, Das deutsche Singspiel S. 139.

Ebenfalls im Ilmathen der Anna Amalia, wohin die wegen allzugroßen Zulaufs der Studenten ergrimmte Leipziger Universität die Kochsche Truppe vertrieben, kam 1770 Hillers und Weißes berühmtestes Werk heraus: die „Jagd" (nach einem französischen Stück für Monsigny)[1]. Dies rührsame Abenteuer eines auf der Jagd verirrten Königs im Stil der Anekdoten um Joseph II., der bei derben Bauern die Wahrheit über sich hört und Röschen zu ihrem Töffel verhilft, wurde zumal durch die Lieder des Gegenpaars Hannchen („Als ich auf meiner Bleiche", „Der Graf bot seine Schätze mir") und Christel („Schön sind Rosen und Jasmin") hochbeliebt. Die Partie des Königs kündigt von fern bereits Sarastrotöne an; hatte bisher fast jedes Singspiel eine Gewitterarie enthalten, so bot Hiller diesmal eine stattliche sinfonische Sturmmusik, und das Orchester vervollständigte sich bereits bis zum Holzbläsersextett.

Hillers weitere Arbeiten[2] konnten diese Höhe nicht einhalten, neue Ämter zogen seine Aufmerksamkeit ab, die nach Leipzig zurückgekehrte Kochsche Truppe verlor ihre besten Kräfte, so daß die dortigen Aufführungen sehr schlecht wurden. Dafür kamen hier und anderwärts neue Namen empor, und die löbliche Bewegung des deutschen „Gemüts" zog immer weitere Kreise[3]. Berlin z. B. sah 1771—84 jährlich bereits rund 120 Operettenabende, darunter waren 18 deutsche Tonsetzer mit 47 verschiedenen Werken vertreten[4]; hier gewann Joh. André als Kapellmeister der Döbbelinschen Truppe die Führung[5], bis Reichardt ihn ablöste. In Leipzig begannen als Hillers persönliche

[1]) Moderner Klavierausz. v. R. Kleinmichel. Vergl. auch die Erläuterung v. Reichardt (Die dt. kom. Oper). Das Stück gelangte sogleich nach Leipzig und Berlin, 1850 überarbeitete es Lortzing und spielte den „Töffel" darin, noch 1890 fanden Aufführungen davon statt.

[2]) Der Dorfbarbier (1771), Der Erndtekranz (1772), Die Jubelhochzeit (1773), eine Kinderoperette „Die kleine Ährenleserin" (1778), „Das Grab des Mufti oder Die zwei Geizigen" (1779) nach Les deux avares v. Grétry, dessen Bedeutung der „Italiener trotz allem" Hiller nicht recht erfaßte, obwohl er 1783 einen Klavierauszug von Grétrys „Zemire und Azor" lieferte, wie er auch für Glucks Reformtaten keinen Blick hatte.

[3]) Das umfänglichste, wenn auch nicht zuverlässigste Verzeichnis gibt Schlenerer, Das deutsche Singspiel S. 227 ff.

[4]) R. Eitner in MfM. 24 S. 55.

[5]) Er hatte 1773 in Hanau mit einem vom jungen Goethe geschätzten „Töpfer" begonnen, in Berlin ebnete ihm die Musik zu Gotters „Tartarischem Gesetz" den Weg, dann führte ihn guter Instinkt zu lauter bedeutenden Stoffen: „Der Barbier v. Sevilla", „Belmonte und Constanze" (1781), Goethes „Erwin und Elmire" usw.

Schüler der Student Reichardt mit „Amors Guckkasten" und „Hänschen und Gretchen"[1]) sowie Christian Gottlob Neefe, den wir schon als Liederkomponist kennen[2]). Die an frischen Melodien reiche „Apotheke", „Amors Guckkasten", „Die Einsprüche" (1771—73) waren seine Erstlinge[3]), mit den „Zigeunern" versuchte er sich lange vor Weber am Preziosastoff, ebenso hinter Grétry an „Zemire und Azor"; „Der dumme Gärtner oder die beiden Antone" weist schon auf das Emporkommen der Wiener Musikposse. Sein Kollege bei der Seylerschen Truppe, Anton Schweitzer, bedachte neben höher gerichteten Arbeiten auch das Singspiel: nach einer Neukomposition des „Lustigen Schusters" schuf er mit Gotters „Dorfgala" (Weimar 1772) eines der besten Stücke Hillerscher Richtung[4]). Auch Georg Benda (1721—95)[5]), den er 1778 als Gothaer Hofkapellmeister ablösen sollte, benutzte den musikalisch uninteressierten Fr. W. Gotter dauernd als Librettisten, als dem 53jährigen 1774 mit dem Eintreffen der Seylerschen Truppe von Weimar her (das dortige Hoftheater war abgebrannt) die Aufgabe zufiel, für Gotha eigene deutsche Singspiele zu schaffen. Mit dem „Dorfjahrmarkt oder Lucas und Bärbchen" lieferte er eine echt Hillersche „komische Operette", doch faßte er den Gattungsbegriff so streng, daß er im Gegensatz zu den Franzosen in dem ernsten „Walder" (= Silvain von Marmontel und Grétry), dem lustigen „Holzhauer" (nach Philidor)

[1]) Klavierauszüge erschienen 1773 bei Hartknoch in Riga.

[2]) Als armer, buckliger Schneidersohn 1748 in Chemnitz geb., brachte er es in Leipzig zum Dr. jur. (Diss.: „Ob die Wahl des Schauspielerberufs ein Enterbungsgrund sei?" — was er verneinte); 1777 verschaffte ihm Hiller den Dirigentenposten neben Schweitzer bei der Seylerschen Truppe, nach deren Auflösung er mit der Großmannschen Gesellschaft ins Rheinland zog. 1781 ward er Hoforganist des Bonner Kurfürsten und Lehrer des 11jährigen Beethoven, wurde aber 1794 brotlos, als der Hof vor den französischen Revolutionstruppen flüchtete. Nach schweren Notjahren ward er Dessauer Theaterkapellmeister und starb hier bereits 1798. (Biogr. v. H. Lewy, Diss. Rostock 1901). Über seine größeren Opern siehe weiter unten.

[3]) Notenbeispiele bei Eitner, MfM. 24.

[4]) Notenbeispiele bei Maurer, A. Schweitzer als dram. Komponist (Beiheft JMG. II 11 Anh. S. 1—27. Darin erinnert eine drollige Simsonaufführung durch den Dorfschulmeister ebenso an die Rüpelszenen des Sommernachtstraums wie an das Zarenständchen „Heil sei dem Tag" in Lortzings „Zar und Zimmermann".

[5]) Dieser bedeutende Bruder Franz Bendas erbte 1749 Stölzels Gothaer Hofkapellmeisteramt (vergl. oben S. 253); die späteren Ruhestandsjahre verlebte er in mehreren Thüringer Residenzen; an S. Bach und Graun geschult, lange in Italien weitergebildet, fand er seinen Schwerpunkt im Monodram (vergl. weiter unten). Siehe auch die leider musikalisch unergiebige Arbeit v. F. Brückner, G. Benda und das deutsche Singspiel, in Sbd. JMG. V 571 ff.

und dem an einer zu verwickelten Vorfabel leidenden „Tartarischen Gesetz" (Gozzi) alle größeren Formen, sogar Duette mied. Im Gegensatz dazu neigte der Dresdener Franz Seydelmann[1]), der mit seinem sen „Lahmen Husaren" auch ein typisches Singspiel zu schreiben verstand, mit der „Schönen Arsène" (1777 nach Favart v. Meißner) eher zur Märchenoper und entwickelte hier alle Möglichkeiten sogar bis u schönen vierstimmigen Frauenchören; nur aufs Secco verzichtete auch er noch in richtigem Gefühl für den Stil der Gattung.

Fortdauernd wichtig wurde Weimar seit Goethes Eintreffen. 1776 gestaltete die Herzogin Anna Amalia selbst die weitaus beste Vertonung zu seiner gefühlvollen Operette „Erwin und Elmire"; als Braunschweiger Nichte Friedrichs II. und unter Schürmanns Nachwirkung aufgewachsen (vergl. S. 178 f.), hatte sich Karl Augusts geistvolle Mutter zur tüchtigen Musikerin entwickelt und zeigte sich mit Seckendorf und Corona Schröter den Weimarer Fachleuten in jedem Sinne überlegen. Ihre Partitur[2]) nennt sie nicht ohne berechtigten Stolz „Oper", strebt doch ihr edles Rokoko mehr zu Jommelli und Traëtta empor als zu Hiller hinab. So können großzügige dramatische Nummern wie (Neudr. S. 101) das leidenschaftliche a-moll Duett „Sein ganzes Herz dahinzugeben" mit Holzbauers und Schweitzers besten Leistungen in Wettbewerb treten und haben noch in der Gegenwart wieder Erfolg erzielt. Fehlt es der Tonsetzerin auch an wesentlichem Eigenwuchs der Ideen, so überrascht um so mehr die scharfe Personenzeichnung und die konzertante Orchesterbehandlung[3]). — Goethe hatte die bedeutsame Losung ausgegeben[4]), im Gegensatz zu den von

[1]) R. Cahn-Speyer, F. S. als dram. Komp. (Diss. München 1908) S. 61 ff. Notenbelege S. 131—158.

[2]) Neudr. v. Max Friedländer 1922 (Siegel, Leipzig), dazu Abert in Zs. DMG. IV, 436 ff. Über die Neuaufführung in der Berliner Staatsoper berichtete Aug. Püringer in einem Offenen Brief an mich (Deutsche Ztg., 2. Dez. 1921). Man sehe z. B. den intimen Duettausklang S. 65, die Auflösung eines Arientextes zu Akkompagnatoeinschüben S. 119 oder Elmires große As-dur Arie mit einem der frühesten deutschen Messiaszitate bei der frappanten Ausweichung S. 17 („da in bittersüßer Träne eine Welt im Auge blinkt").

[3]) Daß ihr nicht wie andern fürstlichen Liebhabern ein Berufsmeister geholfen hat, zeigen gelegentliche Schnitzer; überdies war der Wittumskreis damals mit Wolf und dem Konzertmeister A. Eylenstein zerfallen (gütige briefl. Mitteilung M. Friedländers). Auch Gluck hätte den Text gern vertont, doch fehlten ihm in Wien Sänger dafür (Schreiben an Wieland). Kürzlich hatte O. Schoecks moderne Komposition von „Erwin und Elmire" in Weimar und anderswo Erfolg.

[4]) Paralipomenon zu „Dichtung u. Wahrheit (M. Friedländer im Goethejb. 1921 S. 52 mit wichtigen neuen Textlesarten Goethes aus Reichardts Partitur).

ihm vormals in Leipzig bewunderten „Handwerksopern" der Hiller-Weiße und J. André „romantische" Vorwürfe zu bearbeiten und „edle Gegenstände mit vagabundischen Handlungen zu verknüpfen". Dementsprechend ließ er es nicht nur bei wichtigen theoretischen Erörterungen bewenden [1]), sondern schrieb auch selbst eine Reihe der besten Singspieltexte überhaupt [2]); in dem chorreichen Geisterspiel „Lila" (vertont v. Seckendorff), in „Erwin und Elmire" (André u. Reichardt), „Jery und Bätely" (Reichardt) und der „Fischerin" (Corona Schröter) behielt er nach französisch-deutscher Art den Prosadialog bei; in „Scherz, List und Rache" und der zweiten, in Italien vorgenommenen Bearbeitung von „Claudine v. Villa Bella" bot er jedoch aus altem, jetzt neu verstärkten Hang zur Buffooper deutsche Rezitative in gebundener Sprache bzw. Blankverse. Bezeichnend genug mußte Reichardt sie bei seiner Vertonung der Claudine (Berlin 1789 ohne viel Erfolg) für die Schauspieler in Prosa zurückverwandeln, und genau das Gleiche riet Dittersdorf im selben Jahre notgedrungen für eine Berliner Aufführung seines Democrito als Singspiel an [3]). Goethe hat dann in seinen Theaterdirektorsjahren durch den Schwager Vulpius viele Buffoopern Cimarosas, Anfossis usw. verdeutschen lassen, auch dem Wiener Singspiel mehr Raum im Spielplan gegönnt als den antibuffonistischen Norddeutschen. Sein eigentliches Ideal erfüllten schließlich Mozarts Meisterwerke, wie u. a. sein eigener zweiter Teil zur „Zauberflöte" beweist.

Eine reiche Sonderentwicklung zeigt Wien; sie beginnt noch zu Zeiten der abklingenden Hamburger Oper (1737) mit Stegreifkomödien des Singschauspielers Felix Kurz (gen. Bernardon) [4]), der die wegen Privilegstreitigkeiten auf dem Kärntnertortheater zu Intermezzi verkürzten ernsten Werke Contis und Caldaras ebenso persiflierte, wie er alsbald die neuen opere buffe zu niedrigen Hanswurstiaden verdeutschte. Zweideutigkeiten, Prügeleien, Zaubereffekte, politische Anspielungen sicherten ihm bis 1760 ungeheuren Zulauf; J. Haydn scheint ihm außer seiner Erstlingsoper „Der neue krumme Teufel" (1751) noch viel treffliche Arienmusik geliefert zu haben [5]). Neben wienerisch-behaglichen

[1]) O. Pniower in der Einl. zu Cottas Jubiläumsausg. Bd. 8 (Goethes Singspiele).

[2]) Wieweit er Formmotive der hohen Opernlibrettistik übernahm, wird ganz neuartig nachgewiesen von Abert, Goethe u. d. Musik S. 83 ff. So steht „Jery u. Bätely" mit dem großen Schlußfinale schon deutlich zwischen Singspiel und Oper.

[3]) C. Krebs, Dittersdorfiana S. 113.

[4]) Biogr. in C. F. Pohls Haydn I 143 ff.

[5]) R. Haas schreibt diesem oder höchstens noch J. Starzer (Zs. DMG. III 405 ff.) einleuchtend die auf der Wiener Staatsbibl. befindlichen „Teutsche Comedie-

Coupletttönen begegnen nicht nur stattliche Arien (an einem einzigen Abend bis zu 22!), sondern auch vortreffliche Ensembles vom Duett bis zum Quintett sowie gelegentlich Rezitative. Das nächste Jahrzehnt war Bernardon als Impresario fern auf Kunstreisen, während Wien sich an neuen Zugstücken wie „Rochus Pumpernickel" ergötzte und die Bewegung mit Beiträgen von L. Hoffmann, M. Haydn, A. Eberl, J. Pleyel, A. Hoffmeister auf die Provinzstädte übergriff [1]). Wie von hier aus gelegentlich auch auf die Hauptstadt zurückgewirkt wurde, zeigt der Eisenstädter J. Greg. Werner mit seinen Tafelstücken „Der Wienerische Tandelmarkt" und „Die Bauernrichterwahl", oder es begegnen selbst in der Hauptstadt die Marionettenoperchen seines Esterházer Nachfolgers J. Haydn. Als der abenteuernde Kurz als polnischer Baron heimkehrte, wollte niemand mehr eine platten Späße hören, und er starb fast vergessen 1784 in seiner Vaterstadt Wien.

Seit ein Buffokomponist vom Range Giuseppe Scarlattis (ein Enkel Alessandros) 1757 nach Wien übergesiedelt war, wurde die Verdeutschung meist Goldonischer Buffostücke folgenreich: L'amore artigiano (1767, Die Liebe bei den Handwerkern, übersetzt von Neefe) und La contessina (1771, Die junge Gräfin, deutsch von Hiller) traten von hier aus in allerliebster Vertonung durch Florian Leopold Gaßmann [2]) einen Siegeszug durch ganz Deutschland an. Die zur Zusammenkunft Josephs II. mit Friedrich d. Gr. in Mährisch-Neustadt geschriebene Contessina [3]) ist als eine der schönsten und instrumental reichsten Lustspiel-

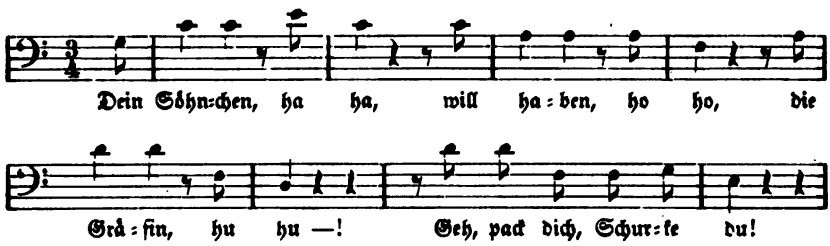
Arien" (1754—57) für Kurz-Bernardon zu. Vielleicht hatte der Direktor nun auch eine dichterische Hilfskraft zur Verfügung, denn die Arientexte seit 1751 sind weit bedeutender als die von 1737 an erhaltenen.

[1]) Den ganzen österr. Spielplan bietet R. Haas in DTÖ XVIII, S. XXIII f.

[2]) Dieser Deutschböhme aus Brüx (1729—74), den wir schon als Gründer der Wiener Tonkünstlersozietät nannten, besuchte kurz nach Gluck das Komotauer Jesuitenseminar, ging dreizehnjährig als mittelloser Harfenvirtuos von Karlsbad aus in die Welt, fand zu Venedig Gönner und in Padre Martini den besten Lehrer. Seit 1757 lieferte er für Venedig opere serie und nach Galuppis Vorbild (Abert in Zs. DMG. II 207 ff.) Buffoopern. 1763 wurde er als Kapellmeister ans Wiener Kärntnertortheater berufen, erbte im nächsten Jahre Glucks Hofstellung und gewann Salieri zum Schüler, mit dem er bereits 1767 (Amor e Psiche) fast allein zur Reformpartei Gluck-Calzabigi überging. Glänzende Buffokräfte spielten unter ihm die Meisterwerke Galuppis, Anfossis und Guglielmis. Seine Kirchenmusik und Sinfonien schätzten Haydn und Mozart hoch, sechs fugierte Streichquartette von ihm ließ Albrechtsberger noch 1808 zusammen mit solchen von Monn stechen. Vgl. G. Donath, Gaßmann als Opernkomponist (Adlers Studien II 34 ff.).

[3]) Neudr. v. R. Haas als DTÖ XXI.

partituren unmittelbar vor Mozarts „Figaro" von hohem geschichtlichen wie künstlerischen Reiz. Prickelnden Witz zeigen die dynamischen Überraschungen; entzückend ist es, wie der adelsstolze Talmigraf Baccellone (= Riesendummkopf) den unerwünschten bürgerlichen Brautwerber anfährt:



was ihm der reiche wackere Kaufherr Pankrazio, als sich im letzten Akt das Blättchen gewendet hat, auf die gleiche Melodie herrlich ironisch heimzahlt. Eine gute Bearbeitung verspräche noch heute Erfolg.

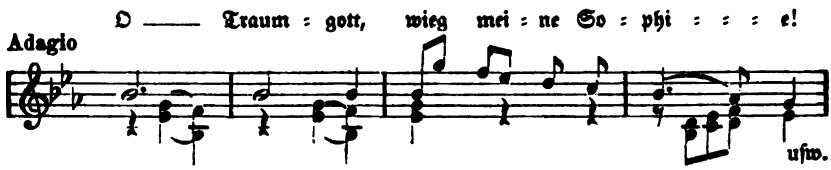
Glucks Singspiele auf französische Texte für den engsten Wiener Hofkreis, später für Paris, haben nur spät und teilweise den Weg in den deutschen Spielplan gefunden, kommen hier also kaum in Betracht [1]). So rechnet die Blütezeit des Wiener Singspiels erst von dem Augenblick an, als Joseph II. (1776) in Verfolg seiner allgemeinen patriotisch=aufklärerischen Reformen die italienische Hofoper verabschiedete und (1778) als Seitenstück zum Nationaltheater (Burg) ein „Nationalsingspiel" privilegierte [2]). Ihm wies er von vornherein einen besonderen Weg durch die persönliche Willensmeinung, das Ensemble solle „lauter wahre musikalische Virtuosen und keine Liedersänger" enthalten [3]). In der Tat gewann man in dem Bassisten Ludwig Fischer, dem Tenor Adamberger, Therese Teyber und Mozarts Schwägerin Aloysia Lange einen glänzenden Künstlerstamm; die 30 Choristen holte man aus den

[1]) Vgl. weiter unten. Max Arends Versuch (Gluck S. 168 ff.), sie trotzdem zu Ausgangspunkten des deutschen Singspiels zu stempeln, ist zeitlich wie stilistisch aussichtslos. Wohl aber können sie zur Entseuchung des heutigen Operettenrepertoirs lebhaft empfohlen werden.

[2]) Ebenso ernannte Friedrich Wilhelm II. v. Preußen Döbbelins Leute, was Friedrich II. ihnen entschieden abgeschlagen hatte, zu „preußischen Nationalschauspielern".

[3]) Der vom Kaiser 1776 auf Erkundungsfahrt gesandte Schauspieler Müller brachte aus dem Reich die erstaunliche Äußerung „der angesehensten Gelehrten Deutschlands" mit, „wie schädlich dem deutschen Theater eine Oper sei". Obwohl der damalige Burgtheaterdirektor Sonnenfels als Gottschedianer gleicher Meinung war, mußte er schon im nächsten Jahr bei sich Starzers Singspiel „Die Wildschützen" (Text v Stephanie d. J.) dulden.

Kirchenchören, das Orchester unter Umlauf zählte 36 Mann, und Umlaufs Bergknappen [1]) eröffneten das Haus. In diesem stilistisch recht bunten Werk wird wie so oft ein Liebespaar trotz des bösen, selbst heiratslüsternen Vormunds glücklich, die Umwelt der Bergleute wirkt nur wie zufällig aufgepappt. Die Charakterzeichnung ist lebensvoll, die weiche Melodik weiß wenig vom norddeutschen Singspielton [2]), erstaunliche Coloraturforderungen (mehrfach bis d''') stellen die Sophie neben Mozarts „Königin der Nacht". Die Partie des Tenors Fritz schlägt bereits Töne Weberscher Romantik an, so etwa in folgender empfindsamen Arie mit Oboe und Streichquartett:



Weiter führte man Übersetzungen von Opéras comiques (Monsigny, Grétry, Gluck, Gossec) auf, daneben Asplmayer, Benda (ein Melodram), P. v. Winter, Salieri und J. Weigls op. 1. Schon im nächsten Jahr hieß es, das Unternehmen gebe „an Vollständigkeit und Schönheit keinem italienischen Hoftheater etwas nach". Das lockte einen G. Benda, Schweitzer, A. W. Mozart nach Wien, freilich ohne daß einer von ihnen hier zu fester Anstellung gelangen konnte. Immerhin schuf Mozart dem Institut mit seiner „Entführung" (1782) den künstlerischen Höhepunkt. Vorerst wendete sich jedoch das Interesse des Kaisers wieder den Bufkoni zu, so daß das Nationalsingspiel magere Zeiten erlebte, bis ihm 1786 Dittersdorf erneut volle Häuser und Kassen einbrachte.

Karl Ditters (wie er schlicht bürgerlich hieß) war 1739 in Wien zur Welt gekommen [3]), wuchs als „Kammerknabe" in der Privatkapelle des Feldmarschalls Prinz v. Hildburghausen auf, wurde tonsetzerisch

[1]) Hg. v. R. Haas (DTÖ XVIII 1).

[2]) Das Wiener Publikum lehnte nicht nur die sächsischen und Berliner Stücke, sondern selbst solche des Mannheim-Münchner Klaviervirtuosen J. v. Beecke ab, was den Spielplan bedenklich einengte.

[3]) Seine reizende Selbstbiogr., 1798 dem ältesten Sohn diktiert, erschien nach seinem Tode, v. K. Spazier überarbeitet (gekürzter Neudr. v. E. Istel bei Reclam). Vgl. E. Krebs, Dittersdorfiana (1902) mit them. Katalog, u. Kretzschmar, Ges. Aufs. I 313 ff., beide sachlich überholt durch L. Riedinger, D. als Opernkomponist (in Adlers Studien II 213 ff.) der insgesamt 44 Opern nachweist.

Schüler von Giuseppe Bonno[1]), als früh aufsehnerregender Violinvirtuose Zögling Tranis, und ging bei Auflösung der Kapelle ins Wiener Hofopernorchester über, mit dem gleichaltrigen J. Haydn freundschaftlich verbunden. Gönner ermöglichten ihm, Gluck nach Italien zu begleiten, 1765 wurde er als Nachfolger M. Haydns Privatkapellmeister beim Bischof von Großwardein und ging vier Jahre später in gleicher Eigenschaft zum Breslauer Fürstbischof Grafen Schaffgotsch nach Johannisberg i. Schl., der ihn aus Etatsgründen zum Forstmeister des Fürstentums Neiße und Titular-Amtshauptmann von Freiwaldau machte; den Reichsadel „v. Dittersdorf" besorgte ein Wiener Agent gegen Bezahlung. In seltsamer Mischung von Regsamkeit und Trägheit wußte er zwar selbst in kleinsten Verhältnissen Privatopern aufzustellen, lehnte aber z. B. die ihm von Joseph II. angebotene Nachfolge Gaßmanns bequem ab. Seine Oratorien „Esther" (1773) und „Hiob" (1786) für die Tonkünstlersozität waren hochgeschätzt, Weltruhm schufen ihm jedoch erst seine Singspiele (Texte v. Stephanie d. J.) „Der Apotheker und der Doctor" (1786) und „Betrug durch Aberglauben" (dgl.), weniger die textlich geschmacklose „Liebe im Narrenhause", mehr wieder „Hieronymus Knicker" (Vulpius)[2]) und „Das rote Käppchen". Seine einzige Opera semi-seria „Democrito" war ein Mißerfolg. Mit dem Erstling der Reihe[2]) hat Dittersdorf noch fast bis in die Gegenwart weitergewirkt, denn „Doctor und Apotheker", diese verbürgerlichte Montecchi-Capuletti-Historie, die vielleicht wirklich Gotter-Bendas „Romeo und Julia" (in Wien 1783) travestieren wollte, war noch vor einem Menschenalter mit Stössels ergötzlicher Bramarbasarie „Galenus und Hippocrates", dem traulichen Quintett „O wie herrlich, o wie labend" und dem bildhaften Einschnarchen des betrunkenen Hauptmanns Sturmwald in Theater und Hausmusik allgemein beliebt. Kann ihm auch nach dem Gesagten nicht mehr die Einführung des Finales ins Singspiel als geschichtliches Verdienst zugestanden werden, so zählt dieser „Abgott künstlerischer Bourgeoisie" (C. Krebs) doch zu

[1]) Aus der Wiener Italienerkolonie hervorgegangen, studierte dieser bei den Scarlattischülern in Neapel, seit 1739 war er Wiener Hofkomponist, ging um 1754 von der Oper ganz zur Kirchenmusik über und wurde zumal als Instrumentationskünstler ein wichtiger Mittelsmann zwischen der Epoche Fux-Caldara und Gluck-Haydn. So wirkt er in einem Incarnatus und der Ouv. zum Oratorium Giuseppe riconosciuto fast als Frühromantiker (Wellesz in Sbd. IMG. XI 433 mit Biogr.). Nach Gaßmanns Tode wurde er Hofkapellmeister, seit 1775 hatte er Salieri neben sich; Mozart rühmte ihn als „alten, ehrlichen, braven Mann", er starb 1788.

[2]) Klavierauszug v. R. Kleinmichel (Univ. Ed.) u. a.

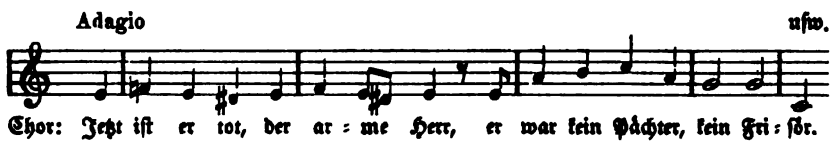
unseren ursprünglichsten komischen Talenten — man muß nur einmal die Orfeo-Furienparodie im „Betrug durch Aberglauben" gesehen haben — und wirkt in seiner unendlichen Harmlosigkeit so recht wie ein Sinnbild altösterreichischer Gemütlichkeit: bella gerant alii. Jedenfalls bleibt ihm der Ruhmestitel, bis auf Lortzing und O. Nicolai Rahmen und Typen der deutschen komischen Oper endgültig festgelegt zu haben, und die neueste Forschung spricht ihm weit mehr Geist und Abwechslungsgabe zu, als man zuvor glaubte. Mozart und das Volkslied waren seine Hauptkraftquellen. Leider sind seine Texte meist so jämmerlich, daß man sich stellenweise in Hamburgs schlimmste Verfallszeiten zurückgeworfen glaubt (oben S. 187), und das hat ihm schließlich in Wien 1790 gelegentlich der Operette „Hokuspokus" den Hals gebrochen. Zwar brachte er es Mitte der neunziger Jahre noch im oberschlesischen Öls als Schützling eines Herzogs v. Würtemberg (vgl. Webers Jugendgeschichte) zu vollen elf Uraufführungen [1]); als er aber bald darauf in schwerer Krankheit diese Partituren durch Breitkopfs zum Kauf ausbot, wollte sie niemand mehr haben. Nicht „auf seine böhmischen Güter zurückgezogen", wie er verzeihlich log, sondern als armer Klient eines Grafen Stillfried aß er auf dessen Gütchen Neuhof in Böhmen das Gnadenbrot und starb hier 1799.

Schon elf Jahre vorher war das Nationalsingspiel der italienischen Nebenbuhlerschaft erlegen. Es kam zwar 1795 unter Mozarts Schüler Süßmayer mit frischen tonsetzerischen Kräften erneut in Fluß, aber erst 1806 wurde die Wiener welsche Hofoper endgültig verabschiedet. In seiner guten Zeit hatte es insgesamt die Musik durchaus in den Vordergrund geschoben, der Dialog beschränkte sich auf das Nötigste, sorgfältig entwickelten Formen und wohlabgewogner Orchesterbehandlung entsprach rasche Modulation selbst in entferntere Tonarten und die Wahl nicht alltäglicher Akkorde. Von Tonmalereien, Chromatik, geistvollen musikalischen Anspielungen wurde reicher Gebrauch gemacht, so daß von ausgesprochen „romantischer Diktion" die Rede sein durfte [2]). Dazu passen auch Werktitel wie „Das Irrlicht", „Der blaue Schmetterling", „Soldaten müssen wandern". Seit Dittersdorfs Abtreten wuchs die Entwicklung deutlich in zwei Äste auseinander — der eine stieg zu Mozarts „Zauberflöte", zu Schubert, Weber, Mendelssohn empor, der zweite

[1]) Darunter eine zweiaktige Vertonung von Shakespeares Lustigen Weibern, ein ernster Ugolino, ein Figaro, Kotzebues Schach v. Schiras usw.

[2]) R. Haas in DTÖ XVIII 1 S. XXIX f.

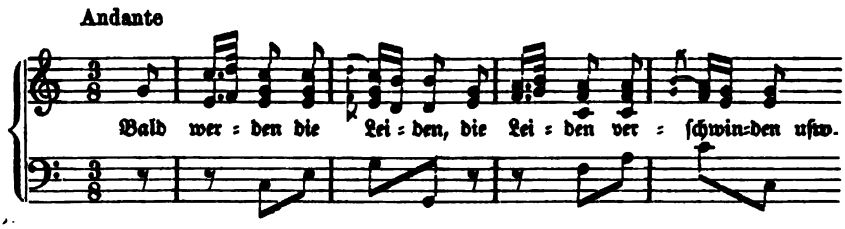
endete bei der Posse Nestroys, bei den Bühnenmusiken zu Raimund (Konradin Kreutzer) und Anzengruber (Ad. Müller). Bezeichnend für diesen Wandel ist Wenzel Müller (1767—1835)[1], vielleicht noch ein persönlicher Schüler Dittersdorfs in Johannisberg, der nach Brünner Anfängen 1786 Kapellmeister am Wiener Leopoldstädter Theater wurde und hier vielversprechend mit Singspielopern (Das Sonnenfest der Brahminen, Die Schwestern von Prag[2], Das Sonntagskind, Kaspar der Fagottist[3], Don Quixote, Shakespeares Sturm) unter Betonung des volkstümlichen Sagen- und Märchenelements begann. Bald aber sank er zu Zauberposseu (Taddädel, Der Bettelstudent, Die Teufelsmühle) und albernsten Lokalparodien im Muritatenton hinab. Immerhin eignete ihm „harmlose Laune, leichtblütige Lustigkeit, behagliche Wärme"[4], und einige Liedmelodien wie „So leb denn wohl, du stilles Haus", das durch Beethovens Variationen op. 121 a bekannte „Ich bin der Schneider Kakadu", „Wer niemals einen Rausch gehabt" „Was ist des Lebens höchste Lust?" haben ihm eine mehr als hundertjährige Nachwirkung verschafft. Die zwerchfellerschütternde Art seiner Komik zeigt etwa ein nachtwächterischer Begräbnisgesang in der Posse „Schloßgärtner und Windmüller" (1813):



Dazu macht der scheintote Spindelbein „Miau, miau" unter Fagottbegleitung ... Die Musik zu Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" war Müllers letzter Erfolg.

Johann Schenk (1753—1836) hat eigentlich nur mit seinem „Dorfbarbier" (1796) ein gesamtdeutsches Echo geweckt; dafür aber zeigt dies anspruchslose, heilsam auf Rousseaus Idyllenwelt zurückgreifende Werk voller Treuherzigkeit all jene Vorzüge, die seinen Verfasser zum Lehrer Beethovens befähigen sollten. Einige Nummern wie Suschens Polonäse oder das menuettartige Terzett:

[1]) Berliner Diss. 1906 v. W. Krone.
[2]) Klavierauszug v. Kleinmichel (Univ. Ed.).
[3]) Siehe unten zu Mozarts Zauberflöte.
[4]) Ad. Krätzer in den Dramaturgischen Blättern 1920, 6. bis 8. Heft.



weisen auf Weber und Lortzing vielversprechend voraus, zudem ist die Handlung so niedlich und dramatisch bewegt, daß sich seiner zumindest die Liebhaberbühnen wieder erinnern sollten [1]). Endlich seien noch die Singspiele der Brüder Wranitzky und des schlichten Ferdinand Kauer (1751—1831) genannt, dessen „Donauweibchen" dank seiner weichen, einprägsamen Melodien [2]) einst eine wahre Reise um die Welt gemacht hat; sie schufen den Boden für Weigl, Konr. Kreutzer und Franz Schubert.

Eine ähnliche Vereinfachungsbestrebung, die ebenfalls statt der Opernsänger Schauspieler verlangte und die Zahl der Mitwirkenden auf ein, höchstens zwei Personen beschränkte, auf denen dann allerdings sich aller Virtuosenglanz sammelte, führte zum Monodram (Melodram). Wieder wie beim Singspiel steht der voraussetzungslose J. J. Rousseau am Ausgangspunkt der Bewegung; 1762 entwarf er seinen „Pygmalion", ein Mittelding von kleinem Drama und Pantomime, nämlich einen gesprochenen Monolog, in dessen Pausen die Instrumentalmusik das Unsagbare sagen und die stumme Gebärde des Schauspielers ausdeuten sollte. Also ein „ideales Rezitativ" wieder einmal in vermeintlicher Nachahmung der Antike, das erst die Epigonen zu jener anfechtbaren Gleichzeitigkeit von Sprechen und Musik entstellt haben, die gemeinhin „melodramatisch" genannt wird [3]). Rousseaus eigene, zart untermalende Musik, die in manchen Zügen bereits an Glucks Reform erinnert, scheint sich wiedergefunden zu haben [4]), während seine Dichtung in Wien 1772 mit Musik von Asplmayer, in Weimar nach Ekhofs Tagebuch in einer verschollenen Vertonung von A. Schweitzer

[1]) Klavierauszug bei Ph. Reclam.

[2]) Vgl. auch die hübsche Sammlung v. R. Smeskal „Altwiener Theaterlieder" (Dittersdorf, Umlauf, Schenk, W. Müller, Kauer, Weigl), Wiener Lit. Anstalt 1921.

[3]) Vgl. E. Istel, Rousseaus Pygmalion (Beiheft JMG. I 1); ders., Die Entstehung des deutschen Melodrams (1906), dazu Sandbergers Kritik im Zs. JMG. VII 474 ff. Brückner in Sbd. JMG. V (Über G. Benda), dazu die Diskussion Brückner-Istel ebenda VI. Neudr. v. Bendas Ariadne durch A. Einstein (1920).

[4]) Auf der Berliner kgl. Hausbibl. durch Istel mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit wiedererkannt.

erschien [1]). Eben hier befand sich bei der Seylerschen Truppe das mit Lessing befreundete Ehepaar Brandes. Der Mann, mehr Schriftsteller als Schauspieler, arbeitete Gerstenbergs Kantatendichtung „Ariadne" (1765) nach dem Muster des Rousseauschen „Pygmalion" zu einem Monodram für seine darstellerisch hochbegabte Frau um, Anton Schweitzer begann die Vertonung, verwandte aber dann die fertigen Musiknummern für seine Arbeit an Wieland Alceste (s. u.). Als der Brand des Hoftheaters die Truppe nach Gotha vertrieb, schuf dort Georg Benda zu dem mitgebrachten Text seine berühmte Ariadnemusik, die selbst ein Mozart ungemein bewundert hat [2]). Sowohl Rousseau wie Benda konnten an verschiedene vorhandene Kunstgattungen anknüpfen: einmal an die gesungene Solokantate vorab Scheibescher Richtung [3]), zu der sich das Melodram verschiedentlich wieder zurückentwickeln sollte, dann an das große Opernaccompagnato, wie sie es aus der Opera seria kannten — Benda zeigt sogar deutliche Bezugnahme auf K. H. Grauns beste Monologszenen dieser Art; endlich und vor allem auf das damals hochbeliebte „dramatische" Ballett mit schauspielerisch ausgeprägter, tragischer Handlung, das der geniale französische Tänzer J. G. Noverre (1727—1810) als Schüler Rameaus und Garricks erfunden hatte. Mit Grauns „Pygmalion" (Berlin 1748) scheint Noverre ein frühestes Beispiel dieser Kunst gegeben zu haben, die er auch theoretisch begründete. 1760—67 in Stuttgart neben Jommelli hat er sie zu voller Blüte gebracht und in dem hochbegabten Florian Deller, einem geborenen Niederösterreicher, (z. B. „Orfeo") sowie dem tüchtigen Straßburger J. J. Rudolf die rechten Programmusiker dafür gefunden [4]), gegen welche die altmodischeren Versuche Toëschis und Cannabichs in Mannheim nicht aufkommen konnten. In Wien, wo Franz Hilverding ihm die Erfindung der Gattung streitig machte und Angiolini ihm mit Glucks „Don Giovanni" (1761) zuvorgekommen war, gewann Noverre in Aspelmayer und Starzer melodiebegabte musikalische Helfer — Starzer stellt sich etwa mit „Don Quixote", den „Horatiern" und „Theseus in Kreta" nicht unwert dem jungen Haydn zur Seite [5]). In „Roger und Bradamante" ging er

[1]) Der junge Goethe nannte sie im ersten Überschwang „epochemachend".

[2]) Die Sonnenaufgangsmusik aus Ariadne klingt noch bei Mozarts „Königin der Nacht" an (Abert, Mozart II 785).

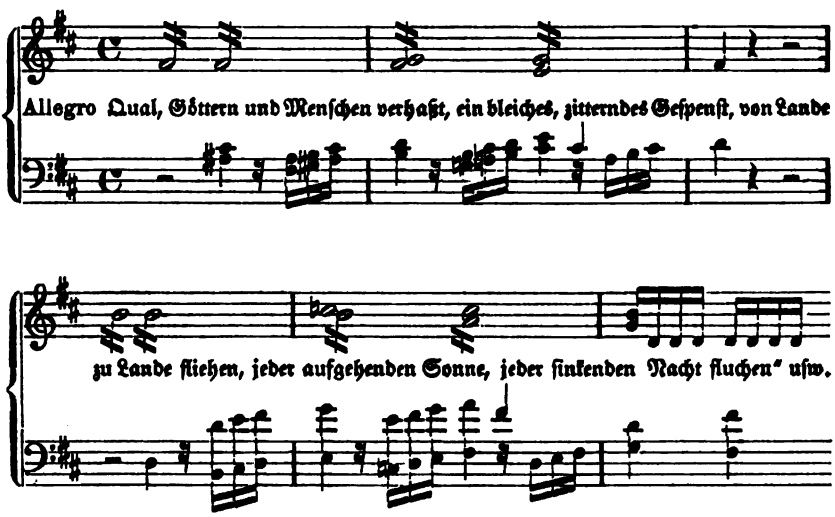
[3]) Vergl. Schmitz, Gesch. d. weltl. Solokantate, u. ders. in der Kretzschmarfestschr. S. 136 f. über eine „Andromeda" des tüchtigen Dilettanten Baumgarten.

[4]) Diese Ballets hg. v. H. Abert als DTD 43/44. Ders. im Petersjb. 1908.

[5]) Hans Niedecken (J. G. Noverre) Diss. Halle 1914, S. 41—51 mit vielen Notenbeisp.

an Höhepunkten geradeswegs zum gesprochenen Melodram über. Nachdem Noverre nach Frankreich zurückgekehrt war, hat W. A. Mozart 1778 in Paris für ihn noch seine bekannte Balletmusik Les petits riens geschrieben.

Dies also die stilistischen Wurzeln für Bendas Werk, das s. Zt. sozusagen als Extrakt des Neuklassizismus ungeheueres Aufsehen erregt hat[1]). Solches verdiente es auch vollauf durch ein wahrhaft dramatisches Feuer, die rasche Schlagkraft der einzelnen Situationsschilderungen und die Deutlichkeit der Klanggebärden trotz aller erstrebten Schlichtheit. Die alten Klavierauszüge geben nur einen schwachen Abglanz von dem reichen orchestralen Leben der Partitur. Schon begegnen Leitmotivzusammenhänge, und das Tempo des Geschehens schob Musik und Wort übereinander. Groß ist Benda 1775 auch mit seiner „Medea" (Text von Gotter nach J. J. Engel für die Konkurrentin der Brandes, Mme. Seyler), zumal im Ausdruck des Schaurigen. Z. B. heißt es da: „Leben soll er, aber sich zur



[1]) Neefe z. B. schrieb: „Bewunderung und Ehrfurcht nehmen meine ganze Seele ein, so oft ich nur eine Partitur von Benda vor mich nehme oder eine seiner Arbeiten aufführen höre. Seine Ariadne — welch glühende, hochstrebende Phantasie und reiche Erfindungskraft . . ." Ähnliche Urteile v. Schubart, Reichardt, Gerber usw. bei Istel a. a. O. Auch Übersetzungen ins Französische und Italienische erschienen, deutsch hielt sich das Werk bis ins 19. Jahrhundert auf der Bühne, selbst Travestieen fehlten nicht, natürlich ging Wien darin wieder voran.

Noch 1885 machte eine Münchener Wiederaufnahme großen Eindruck. Etwas matter blieb die Wirkung von Bendas Musik zu Rousseaus „Pygmalion", wenngleich noch Iffland darin eine seiner Paraderollen sah. Reefe führte die Gattung mit seiner frisch geschauten „Sophonisbe" (1776 für Seyler) geistreich durch Hinzufügung des Schlußchors weiter, was bald Schule machte; Reichardt dagegen verfiel im nächsten Jahr bei „Ino" (Brandes) und „Cephalus und Procris" (Ramler) der im Keim schon bei Benda vorhandenen Gefahr, an den Höhepunkten allzu arios zu dehnen, wobei er sogar zur Gesangsnotierung griff. Für den Darmstädter Hof schrieb Abt Vogler 1779 eine Amazonenkönigin „Lampedo" (Lichtenberg), bei der er bezeichnenderweise den Hauptton auf eine Gewitterschilderung legte[1]); auch seine „Mannheimer Tonschüler" Peter v. Winter und Franz Danzi sowie seine Kollegen Chr. Cannabich (Elektra) und J. Holzbauer (Dido 1779) vermehrten die Gattung um wirkungsvolle Beispiele. Die dichterische Bekrönung der Art bedeutet Goethes „Proserpina" (1777 für Gluck), die Corona Schröter mit Seckendorffs Musik kreierte, während die Wiederaufnahme 1815 sich einer schwachen Vertonung Karl Eberweins bediente[2]). Leider sind Rusts Monodramen verschollen, am Anfang des 19. Jahrhunderts schrieb B. A. Weber (ebenfalls ein Schüler Voglers) deren noch mehrere, dann verschwanden sie von den Bühnen. Daß der Form grundsätzliche Bedenken innewohnen, war früh bemerkt worden[3]); am klarsten spricht sie Herder in seiner „Adrastea" aus: „Eine mißliche Gattung, die bald widrig werden kann, weil Töne die Worte, Worte die Töne als unvereinbar miteinander jagen." Nichtsdestoweniger hat der Gedanke in der Operngeschichte noch bis auf die erste Fassung der Humperdinckschen „Königskinder" hin vielfach weitergewirkt[4]). Daneben zweigte sich früh das Konzertmelodram ohne Bühnenaktion ab; Zumsteeg, der auch als Singspielkomponist in Betracht kommt[5]), begann unter Bendas

[1]) Partiturprobe bei Istel a. a. O.

[2]) Konzertvertonung für Alt, Männerchor u. Orchester v. H. J. Moser (1912).

[3]) Z. B. Forkel 1779 in seiner Mus.-krit. Bibl. und der Hallische Philosoph J. A. Eberhard 1788 („Über das Melodram"). Auch daß Goethe seine „Proserpina" in den „Triumph der Empfindsamkeit" karrikierend einschob, kennzeichnet seine spätere, ablehnende Stellung; daß er jedoch Melodramatisches szenenweis überhaupt geschätzt hat, beweisen Egmont, Zauberflöte II und Faust II vielfach.

[4]) Z. B. Mozarts Zaïde, Beethovens Fidelio und Ruinen von Athen, Weigls Schweizerfamilie und Webers Preziosa, Marschners Hans Heiling usw.

[5]) So mit der „Geisterinsel" (von Gotter nach Shakespeares Sturm, neubearb. v. Schillings hs. auf der Hofbibl. Stuttgart), dem „Pfauenfest" usw.

sichtlichem Einfluß mit Klopstocks „Frühlingsfeier" und einer „Tamira" (1788), die sich aber erst nach seinem Tode weiter verbreiteten[1]); mit Schumanns Manfred steigt die Gattung auf den Gipfel, verkümmert aber fast zugleich mit seinem „Wassermann" (Kerner) und Liszts „Lenore" zu bloßer Klavierbegleitung und hat noch in der Gegenwart teils solchergestalt, teils mit Orchester eine Nachblüte erlebt[2]).

Wir kommen zur hohen Opernkunst der Zeit. Waren zuerst die Deutschen bescheidene Nachahmer der Italiener gewesen, um dann in der Gestalt Händels, Hasses, Graums selbst zu Trägern der welschen Tradition zu werden, so tritt jetzt durch die beginnende Vorherrschaft der deutschen Instrumentalmusik und den erstarkenden deutschen Nationalgeschmack bedeutsamer Wandel ein: selbst ein großer Meister der neapolitanischen Schule wie der mit Gluck gleichaltrige Nicolo Jommelli aus Aversa gerät während seiner deutschen Hofstellungen in Wien (1750) und Stuttgart (1753—69), etwa mit dem Fetonte (= Phaëton, Text von Verazi) soweit von der Basis seiner Lehrer Durante, Leo, Feo, selbst Hasses, hinweg und entwickelt sich derart zu gediegener Orchestersprache und dramatischer Wahrhaftigkeit, daß er sich früh eine gelindè Rüge Metastasios zuzieht und bei der Heimkehr nach Neapel von den eignen Landsleuten als zu gelehrt und troppo tedesco hohnvoll ausgepfiffen wird. Dabei hätte er die Residenz Karl Eugens zum Range eines europäischen Opernzentrums emporzuheben vermocht und vor allem durch entschiedene Wendung zur charakteristischen Deklamation und Chorverwendung Frankreichs hin wuchtige Folgen freier Dramenszenen aufgebaut[3]). Auch sein Mitstreiter und blühend begabter Landsmann Tommaso Traëtta (1727—79), der dem A. Graffschen Schillerbild so auffallend ähnelt[4]) und bezeichnend genug daheim nur in dem stark französisch gerichteten Parma Boden fand, wandelt seit seiner Wiener „Iphigenie auf Tauris" (1758, Text von Coltellini), noch mehr mit seiner „Sophonisbe" (1762 für Mannheim) und der gewaltigen, für die gebürtige Zerbsterin Katharina II. geschriebenen „Antigona" (Petersburg 1772) auffallend deutsch-romantische Wege; München, Prag,

[1]) Landshoff, Zumsteeg S. 34.

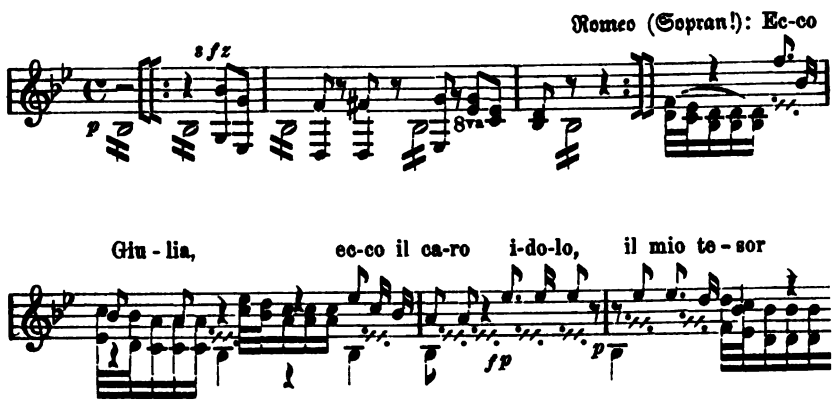
[2]) Für Possart und Wüllner: R. Strauß, Enoch Arden (Tennisson); M. Schillings, Hexenlied (Wildenbruch), Kassandra und Siegesfest (Schiller), Jung Olaf; Botho Siegwart, Hektors Bestattung (Schiller); G. Winternitz, Die Nachtigall (Andersen).

[3]) Vergl. H. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist (1908), und sein Neudr. des Fetonte in DTD. 32/33. Dort besonders Einl. S. IXff.

[4]) Auswahl aus Traëtta v. Hugo Goldschmidt als DTB. XIV 1 und XVII. Dazu Abert in Zs. DMG. I 257.

Darmstadt, Dresden waren Hauptpflegestätten seiner Sturm- und Drangkunst, die ebenso von Hasse wie von Rameau reformerisch ausgeht — er und Jomelli sind die Bahnbrecher und Weggenossen Glucks gewesen, alle drei haben mindestens so stark wie Lessing und Winkelmann den Hellenismus Goethes und Schillers vorbereitet. Trotzdem sind jedoch Jommelli und Traëtta selbstverständlich noch keine Deutschen geworden und standen der Mehrzahl unserer Patrioten immer noch als „fremde Blutsauger" vor Augen, denen man Kampf ansagte[1]).

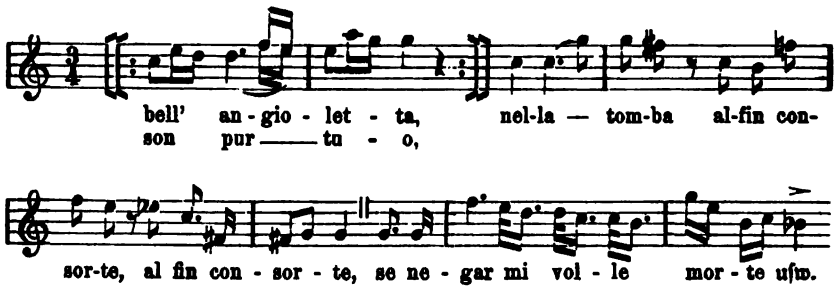
Die deutschen Tonsetzer selbst haben sich teils aus Überzeugung, teils unter dem Zwang höfischer Dienstverhältnisse verschieden zu dieser Lage gestellt. Der Braunschweiger Hofkapellmeister Joh. Schwanberg[2]) z. B. (1740—1804) bewahrte sich treu die Jugendeindrücke Graun-Hassischer Tonsprache, wenn er auch dem Zeitgeist in der Zusammendrängung auf zwei Akte folgte und sich der Berliner Liedmelodik nicht ganz entziehen konnte. Man sehe etwa die große Eröffnungsszene des 2. Akts von Romeo e Giulia (Braunschweig 1773) — Secco, Accompagnato, langsame Dacapo-Arie, Allegro-Stretta —, wo Romeo in Julias Grabgewölbe steigt; das Accompagnato beginnt rührend weich:



[1]) Noch 1790 zürnte man, daß die Schmarotzer und Kastraten in Stuttgart „den Schweiß der biedern Schwaben ihren Hunden in Pasteten vorgeworfen" hätten (Landshoff, Zumsteeg S. 9).

[2]) In Kretzschmars Operngeschichte fehlt er ganz; Biogr. bei Gerber II. Bd. IV 165. Schwanberg war s. Z. so berühmt, daß er an erster Stelle für die Berliner Nachfolge Agricolas in Aussicht genommen wurde. Reichardt widmete seiner Oper „Romeo und Julia" in den „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" das ganze Kapitel II 4. Seine meisten Partituren liegen heute auf der Berliner Staatsbibl.

Oder aus der zugehörigen Arie:



Sein Dresdener Kunstgenosse hatte als Hassianer reinsten Wassers mehrfach in Italien selbst studiert: Joh. Gottl. Naumann (1741—1801), seit 1776 sächsischer Hofkapellmeister, der auch viele Oratorien und Kammermusik, Kirchenwerke und Lieder geschrieben hat. Für diesen begann jedoch mit einem skandinavischen Ruf wie bei Schulz[1]) und L. A. Kunzen[2]) ein neues Leben: seine „Cora" (1782) und den „Gustav Wasa" (1786) schrieb er in der schwedischen Landessprache, in der man hier sogar Gluck von Anfang an aufgeführt hatte. So lernte Naumann in Stockholm und Kopenhagen auch kompositorisch auf die italienischen und französischen Krücken zu verzichten[3]).

Reichardt blieb im Gebiet der hohen Musikdramatik trotz deutscher Gesinnung durch den Druck des Berliner Hofgeschmacks sehr wider Willen an die italienische Sprache gebunden, schleuderte aber den Welschen mit seiner „Andromeda" (1787) und dem „Brenno" (1790) in ihrer eignen Sprache eine patriotische Kampfansage hin; allein noch

[1]) Schulz schrieb u. a. eine berühmte Musik mit Chören zur Athalie v. Racine, eine Aline, Reine de Golconde, ein Singspiel „La fée Urgele oder Was den Damen gefällt", die dänischen Singspiele „Peter Bryllup" u. „Hoest-Gildet". Über eine seiner dänischen Opern vgl. seinen ausführlichen Bericht abgedr. im Archiv IV 422.

[2]) Mit seiner ausgezeichneten Oper „Holger Danske" (Kopenhagen 1789) tat Kunzen einen Hauptschritt zur nordischen Romantik hin.

[3]) Mozart kennzeichnet Naumanns Musik als „etwa wie Hasse, aber ohne Hassens Feuer und mit neuerer Cantilena", ähnlich nennt sie Kretzschmar (S. 223) „sehr spießbürgerlich". Vergl. R. Engländer, Naumann als Opernkomp. (Berliner Diss. 1916, Gesamtdruck 1922). Von Naumanns Schülern hielt sich der als Sonaten- und Messenkomponist ebenfalls fleißige Jos. Schuster mehr an die neapolitanische, Franz Seydelmann (1748—1806) mehr an die deutsche Richtung, kam aber mit seinen sechs erhaltenen Buffowerken erst gegen Guglielmi und Fischietti, dann gegen Paër nicht recht auf und erlahmte vorzeitig (vergl. R. Cahn-Speyers Münchner Diss. 1908 mit Notenbeisp. S. 166—243).

waren sie die Stärkeren und brachten ihn als Hofkapellmeister zu Fall[1]). Übrigens weist der Name seiner letzten Berliner Oper „Olimpiade" schon auf jenes gleichnamige Werk Spontinis voraus, das schließlich dem Weberschen „Freischütz" unterliegen sollte. Reichardts Nachfolger, der Naumannschüler Fr. H. Himmel, verfuhr mit seinen Opern „Semiramide", „Alessandro" und „Vasco de Gama" vorsichtiger, gleichwohl gelang es auch ihm nicht, den neuen König Friedr. Wilhelm III. 1797 für eine deutsche Karnevalsoper nach Herclots zu gewinnen; seine „Sylphen" gehören schon ins romantische Zeitalter. Dafür verrammelte die Katastrophe von Jena vorerst die Türen des kostspieligen Berliner italienischen Opernhauses[2]).

Der schönen Sehnsucht unserer Tonsetzer nach einer wahrhaft „teutschen ernsthaften Oper" hat erstmals der Gottschedschüler J. A. Scheibe, wohl angeregt von El. Schlegels „Hermann" (1742) durch eine „Thusnelda"-Dichtung Gestalt zu geben versucht, als er eben 1749 selbst durch Mingottis Leute von seinem Kopenhagener Hofkapellmeisterposten gestürzt worden war[3]). Den Text begleitete er durch einen programmatischen „Vorbericht von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele", der vor allem Übereinstimmung zwischen den musikalischen Bedürfnissen und der Logik des Dramas fordert, wozu der Kommentar Marpurgs noch einheitliche Charakterzeichnung und unterschiedliche Werkstile nach Grauns Muster als erstrebenswert hinstellt. Bedeutsam auf Gluck weist die starke Inanspruchnahme des Chors bei pantomimisch würdigem Auftreten. Scheibes Verse selbst sind sprachlich sorgsam durchgearbeitet, die Dialoge wirken stellenweis sogar feurig, deuten aber durch ihre friderizianischen Längen mehr auf Voltaire als auf Metastasio und werden damit sowie durch die französische Fünfzahl der Akte die Tonsetzer abgeschreckt haben. Die Cheruskeroper blieb unkomponiert gleich Klopstocks Hermannsschlacht — die Zeit dafür war noch nicht erfüllt. Ähnlich ging es Daniel Schiebeler, der im Verein mit Hiller vom Singspiel aus schon durch „Lisuart und Dariolette" einen Vorstoß zur Oper hin gewagt hatte (s. oben S. 374), 1767 mit einer „Großmut des Scipio", ebenso 1772 J. B. Michaëlis mit dem „dramatischen Singgedicht Herkules auf dem Ötna", im nächsten Jahr J. A. Brawe mit seiner

[1]) Pauli, Reichardt, S. 81 ff., Schletterer dgl. S. 472 ff. (Siehe auch oben S. 364).

[2]) Vergl. L. Odenbahl, F. H. Himmel (Bemerkungen zur Gesch. d. Berliner Oper um 1800), Diss. Bonn 1914.

[3]) C. H. Müller, Die Mingottischen Opernunternehmungen S. 67. (Weniger ergiebig Hamerich, Gluck und Scheibe in Kopenhagen, Kretzschmarfestschr. S. 46 ff.). Abdruck des ersten Thusneldaaufzugs in Marpurgs Krit. Beitr. I 93 ff.

Weißenfelser „Eleonore", während Maler Müllers „Niobe" (1775) zum Melo- und Monodram abbog[1]).

Jetzt traten unsere deutschen Klassiker in Tätigkeit[2]). Hatte Klopstock sich bemüht, den Tonsetzern bessere Deklamation beizubringen[3]), und Lessing die Möglichkeit deutscher Musikdramen erwogen, so schrieb Herder nicht nur „Philoctetes, Szenen zur Musik", sondern auch jenen schon erwähnten „Brutus", der in Vertonung des Bückeburger Bachs (1774) große Bühnenwirksamkeit bewiesen haben soll; leider ist die Partitur verloren gegangen[4]). Wesentlich wichtiger wurde Wielands Zusammenarbeit mit Anton Schweitzer[5]), den Zeitgenossen wie D. Schubart einst (freilich arg übertreibend) neben Hasse und Gluck gestellt haben. Nachdem Schweitzer in Weimar kleinere Talentproben geliefert, glaubte Wieland in ihm „einen ächten Abkömmling von Pergolesi und Galuppi" an seiner Seite zu haben und formte ihm „im Geschmack der Alten" frei nach Euripides eine deutsche „Alceste"; die Weimarer Uraufführung (1773) erregte so hohes Aufsehen, daß die Musik bis zum Jahrhundertende allenthalben als vaterländisches Meisterwerk fortlebte. Sie ist recht ungleichwertig: mehrfach zeigen taube Strecken, daß Schweitzer seiner Begabung nur mühsam das Nötigste abgerungen hat; dann wieder begegnen innige Momente von starkem Reiz, und ein vormals so bewundertes Stück wie Admets großer Monolog braucht sich vor Jommellis und Traëttas Accompagnati kaum zu verstecken, wenn ihm auch ihre reife Kunsterfahrung mangelte. Schweitzers Hauptschwäche war der Mangel eines eigenen, deutschen Stils, wie ihn das

[1]) R. Haas in DTÖ. XVIII 1 S. XXII ff.

[2]) Vergl. auch K. Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. (Dt. Rundschau 1910).

[3]) Eimer, Quellenlexikon, unter „Schwencke".

[4]) Schünemann im Bachjb. 1914 S. 71 und 96 ff.

[5]) 1735 in Coburg geboren, wuchs er in der Hildburghausener, dann Baireuther Hofkapelle (Kleinknecht) unter der Richtung Graun-Hasse auf, besuchte studienhalber Venedig, trat 1769 zur Seylerschen Wandertruppe über, als deren Hamburger Nationaltheater (vergl. Lessings Dramaturgie) soeben in die Brüche gegangen war, und dirigierte sie im Kurfürstentum Hannover. Hier schon beschritt er mit dem dreiaktigen Singspiel „Walmir u. Gertraude" Opernwege, strandete aber vorerst an der Unzulänglichkeit der verfügbaren Gesangskräfte; die Musik ist verschollen. Von seinen Weimarer Singspielen und Monodramen war schon die Rede. (Vergl. J. Maurer, A. Schweitzer als dram. Komp., Beiheft JMG. II 11, 1912). 1778 wurde Schweitzer, der als etwas bequem geschildert wird, G. Bendas Nachf. in Gotha und starb bereits 1787; als ihm der Intendant v. Dalberg seine „Cora" zur Vertonung sandte, verlangte er bezeichnenderweise „deutsche Rezitative", kam aber nicht mehr zur Komposition.

gleichzeitige Singspiel doch schon ziemlich ausgebildet hatte — abgesehen von ein paar guten Orchestersätzen tobt er in den hergebrachten Rachearien und Coloraturen der Spätneapolitaner. Wieland hat ihn nicht wesentlich unterstützt, denn wenn dieser seine Leistung auch reichlich beweihräucherte[1]), so kann der Text sich doch höchstens mit jenem zu Händels „Admet", keineswegs jedoch mit Calzabigis Dichtung zu Glucks „Alceste" messen. Daß Wieland letzterem Meister die operntheoretischen Aufsätze seines „teutschen Merkur" zueignete, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihm der Kern von dessen Reform doch verschlossen blieb — noch lehnte er als Anhänger des italienischen Strebens nach Harmonie um jeden Preis den tragischen Ausgang ab und zielte nur auf „schöne Rührung"; dem entsprechend erklärte auch Schweitzer noch die Musik ausdrücklich als Herrin der Dichtung. Beim zweiten gemeinsamen Werk beider Autoren, der wesentlich dramatischeren „Rosemunde" (Mannheim 1777), machten die nicht ganz unberechtigten Ausstellungen Voglers und Holzbauers, daß Schweitzers Musik „barock und übertrieben" sei, den Dichter an seinem Komponisten irre, so daß er sich anderen Aufgaben zuwandte. Schon zeigt diese Partitur[2]) den Einfluß eines ihr wesentlich überlegenen Werkes gleicher Richtung, das seinerseits unter dem Eindruck der Wieland-Schweitzerschen „Alceste" entstanden war: des „Günther von Schwarzburg".

Ignaz Holzbauer[3]), den wir schon als Mannheimer Sinfoniker und mit Kirchenwerken erwähnten, wurde 1711 in Wien geboren, hatte sich nach Fuxens Lehrbuch selbst unterrichtet und in venezianischer Praxis gefördert, war als Kapellmeister eines mährischen Grafen, dann am Wiener Burgtheater tätig gewesen und lebte als Gatte einer deutschen Primadonna jahrelang in Italien, wo er auch mehrfach an ersten Plätzen die Scrittura erhielt, ohne freilich große Erfolge zu erzielen. Immerhin stand er auf der Höhe welscher Operntechnik, als er 1750—53 zwischen Brescianello und Jommelli die Leitung der Stuttgarter Oper übernahm[4]). Seitdem wirkte er bis 1778, wo ihn Taubheit zum Rücktritt zwang († 1783), in gleicher Stellung zu Mannheim und schrieb hier vier

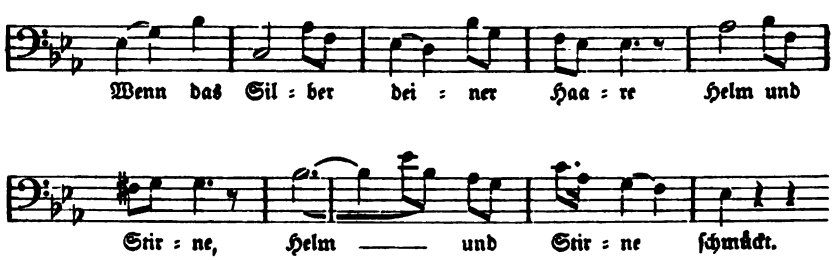
[1]) Goethe schrieb darauf seine bekannte Farce „Götter, Helden und Wieland".

[2]) Notenbeispiele bei Maurer, Anh. S. 120ff.

[3]) Seine sympathische, knappe Selbstbiographie steht neugedr. bei Fr. Walther, Theater und Musik am Kurpfälzischen Hof S. 356 ff., und mit Ergänzungen in DTD 8 S. V ff. (Holzbauers „Günther", hg. v. H. Kretzschmar).

[4]) Bezeichnenderweise bekam er hier jedoch keine einzige eigene Arbeit von Bedeutung aufzuführen (Abert im Kongreßbericht IMG. Wien 1909 S. 191).

Oratorien, fünf Buffowerke und sechs Opere serie nach Metastasio; ein bescheidener, ehrlicher Künstler, hochgebildet und fromm, „die lebende Chronik der Musik dieses Jahrhunderts" (Heinse), unter dem das Mannheimer Theater mit dem vielseitigsten Spielplan von ganz Deutschland aufwartete. Das erwachte nationale Streben fand 1775 seinen aufklärerischen Mittelpunkt in Kurfürst Karl Theodors Gründung einer „Kurpfälzischen deutschen Gesellschaft" [1]), und eine ihrer Hauptstützen, der Exjesuit Anton Klein, dichtete den Text zum „Günther v. Schwarzburg", dessen Parteigänger voreinst auch ein Kurfürst v. d. Pfalz gewesen war. Schon der stoffliche Griff in die Tage Karls IV. bedeutete eine Absage an die Opera seria und packte die Zeitgenossen weit stärker als Wielands Griechenspiel, waren es doch die Jahre des „Götz". Mehrmals begegnen Marquis Posazüge, man wird an die Nähe von Schillers Mannheimer „Räubern" gemahnt; trotzdem wurde die Dichtung ebensowenig ein Meisterwerk wie vormals bei den vaterländischen Opern der Barockzeit (s. oben S. 160). Das ehrenvollste Urteil über Holzbauers Musik hat Mozart gesprochen, indem er ganze Stellen daraus in seine „Zauberflöte" verpflanzte, so besonders die schöne Kanzlermelodie (Andante grazioso) für Sarastro:

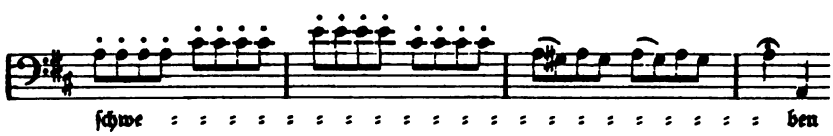


Auch die Ouvertüren beider Werke ähneln einander. Holzbauers Bestes sind breite Kantilenen, die auf Händel zurückweisen, während seine Allegri etwas am billigen Tuttilärm der Mannheimer Modesinfonien leiden. Freilich dankt er ihnen auch den orchestralen Glanz und zeigt sich unerschöpflich an instrumentalen Einfällen. Daß er im Pathos noch neapolitanisches Coloraturenwerk und „Wutsprünge" bevorzugt, lehrt eine neuerdings öfter wieder hervorgeholte Arie der Asbertha. Nach der jubelnden Aufnahme des Werks (Anton Raaf, Ludwig Fischer, Franziska Danzi sangen in der Uraufführung) hatte sich Holzbauer

[1]) Walther S. 252. Damit wurde Mannheim eine Haupthoffnung der klassischen deutschen Dichter, wenn auch z. B. Lessing persönlich schwer enttäuscht wurde. Der Maler Müller war das ortsansässige Haupttalent.

große Hoffnungen auf weitere Nachwirkung gemacht und die Partitur ungewöhnlicherweise drucken lassen — aber die Hoftheater enttäuschten ihn, und nur die Wandertruppen nahmen sich des wackeren Werkes an.

Weitere Versuche folgten hie und da: Neefe wagte sich zu Beginn seiner Bonner Zeit (1781) an den gleichen Türkenstoff, der kurz darauf in Mozarts Entführung zu klassischer Ausprägung gelangen sollte: seine „Adelheid v. Veltheim“ [1]) verlangt allein schon fünf vortreffliche Sopranistinnen und strebt mit ihren vier Aufzügen auch sonst über die Singspielwelt hinaus, die er zuletzt 1776 in „Zemire und Azor“ à la Grétry bedacht hatte. Hier finden wir ein breites Melodram in Rousseauscher Nachzeitigkeit, grelle Wutgesänge, aber auch edle Lyrik wie Adelheids mannheimernde Arie „Nein, nein, ich darf ihn nicht verlassen“ oder das ziervolle Adagio des vierten Akts, in dem Adelheid um Erbarmen fleht; des Bassa mächtige Tenorarie „So steht im Wald die königliche Eiche“ mit ihrer glänzenden Orchesterbehandlung und dem chromatisch durch die volle Oktave emporstürmenden Mittelsatz gemahnt an beste Händelopern und sollte für historische Konzerte wieder hervorgeholt werden. Daneben verkörpert Osmins Vorgänger Mehmet mit Glück das komische Element; besonders belustigend wirkt das zweite Finale, wo das deutsche Liebespaar dem Bassa entflohen ist und der unaufmerksame Haremswächter sich bereits angstschlotternd am Galgen



sieht; die Weiber bitten ihn in ihren verschiedenen Sprachen los, und er fällt jedesmal drollig gleichlautend mit ein — das dritte Finale ist ebenfalls von höchst bühnenwirksamer Komik. Endlich sei G. Benda mit „Romeo und Julia“ (Gotha 1776) genannt, der hier durch deutsche Rezitative gleichfalls zur ernsthaften Oper hinwill — nur peinlich, daß der Textdichter Gotter am Schluß das Liebespaar glücklich werden läßt! Begreiflich arbeitet der Komponist der „Ariadne“ hier mit allem Pathos des Monodrams, auch mit Coloratur und ausgedehnten Chören.

[1]) Hs. Partitur in Dresden. Die Ouvertüre à la turca für Doppelorchester erscheint als Abkömmling von Hasses „Soliman“. Der Text stammt von Neefes Theaterdirektor Großmann und ist stellenweise recht geschmacklos, so wenn (Arie der Olivia) der Haremsbesitzer auf dem Weg der Seelenwanderung mit dem — Hahn eines Hühnerhofs verglichen wird; besser sind dem Freunde der Frau Rat Goethe die ernsten Stücke gelungen.

Alles in allem — trotz schöner Anfänge war auf diesem Pfad damals die große deutsche Oper noch nicht zu gewinnen, und wir werden sie erst in Mozarts „Zauberflöte" volle Gestalt annehmen sehen. Zuvor sollte die Gattung noch durch eine andere Jungmühle hindurchgehn, mußte sie den mehr weltbürgerlich gestimmten Neuklassizismus erleben und verarbeiten[1]). Dessen musikalischer Großmeister aber durfte wiederum ein Deutscher werden, Gluck.

Christof Willibald Gluck[2]) wurde 1714 zu Erasbach bei Berching im bairischen Mittelfranken[3]) als Sohn eines fürstl. Lobkowitzischen Försters geboren, der Büchsenspanner beim Prinzen Eugen gewesen war[4]). 1726—32 lebte er als Chorschüler bei den Komotauer Jesuiten, wo er schon allerlei Schulopern gesehen haben mag, dann fristete er bescheiden als Kirchensänger und Violoncellist in Prag sein Dasein, nebenher von B. Czernohorski (Tartinis Padre Boëmo) unterrichtet. 1736 kam er von Wien aus durch einen Fürsten Melzi als Schüler zu G.-B. Sammartini nach Mailand, bei dem er vier Jahre lang blieb[5]). 1741, also als Siebenundzwanziger, brachte er hier als Erstlingsoper den Artaserse[6]) heraus, dem Jahr für Jahr neue Werke folgten[7]). Schon 1745 war

[1]) Man beachte: eben damals begann man Herculanëum und Pompeji auszugraben, und eine wichtige Abhandlung über zwei dort gefundene Marmorreliefs schrieb niemand anders als Calzabigi.

[2]) Wichtigste Literatur: Anton Schmid, Gluck (Wien 1854), verdienstvoll als Aktenstudie, doch in vielem überholt. B. A. Marx, Gluck u. d. Oper (zwei Bände, Berlin 1863) versucht erstmals, den Tonsetzer zwischen den Neapolitanern musikgeschichtlich einzustellen und hat auch den Mut zu ästh. Bewertung, greift aber oft vorbei; wertvoll durch viele Notenbeispiele. Max Arend, Zur Kunst Glucks (Ges. Aufsätze, Regensburg 1914) und Gluckbiogr. (Berlin 1922), verdienstlich durch bibliogr. Spürsinn, jedoch unzulänglich in Urteilen und Methode. Kleinere Arbeiten v. Reißmann, Welti, Tiersot (1910, franz.), E. Newman (engl.) usw. St. Wortsmann, Die deutsche Gluckliteratur (Diss. Leipzig 1914). Jahrbücher der Gluckgesellschaft, hg. v. H. Abert (Jg. 1—4, 1913—18). Thematisches Verzeichnis v. J. Wotquenne 1904 (franz., ergänzt v. J. Liebeskind 1911). Ausgezeichnet Herman Roths Heft „Die Hauptwerke Glucks" (Bühnenvolksbund 1922) und die Zusammenfassung in Aberts Mozart I 675 ff.

[3]) Und nicht in Weidenwang! Vgl. F. X. Büchner, Das Neueste über Gluck (Kallmünz 1915).

[4]) In ihm war nicht die Spur von tschechischem Geblüt, wie immer wieder (neuestens noch von Rolland) gefabelt wird, im Gegenteil war Gluck stolz auf sein Deutschtum, vergl. die Szene wegen Dittersdorf in Bologna (siehe oben S. 319).

[5]) Über die vermutlich aus dieser Zeit stammenden Orchestertrios s. oben S. 336.

[6]) Bisher haben sich erst zwei Arien daraus wiedergefunden (Arend, Gluck S. 44).

[7]) Über sie Ernst Kurth, Die Jugendopern Glucks bis Orfeo (1913 in Adlers Studien I 193—277), und ergiebiger: Aberts Einl. zu DTB XIV 2.

Gluck so bekannt, daß er einen Ruf nach London erhielt, um fürs Heumarkttheater Opern zu schreiben. Auf dem Weg dorthin empfing er von Rameau tiefen Eindruck, mit dem alten Händel gab es zunächst Reibungen, doch wirkten sie nachher in einem Konzert gemeinsam; Glucks Londoner Pasticcio aus älteren Opern La caduta dei Giganti hatte nur mittleren Erfolg, Händel soll ihm Mangel an kontrapunktischem Können vorgeworfen haben, das ja in der Tat nicht gerade Glucks Hauptstärke war, wie er sich zeitlebens auch von Kirchenmusik ferngehalten hat [1]). Dafür aber hat Händels Persönlichkeit mächtigen Eindruck auf Gluck gemacht — noch in spätester Zeit hatte er des Altmeisters Bild überm Bett hängen. 1746—49 reiste er als zweiter Kapellmeister der Mingottischen Truppe neben Scalabrini durch Mitteleuropa, aus seinen Kopenhagener Tagen entwerfen die Briefe der Sängerin Marianne Pyrker ein anschauliches Bild von dem tief ins Kulissenleben Verstrickten [2]). Seit 1750 wohnte der jetzt mit einer reichen jungen Wienerin Vermählte in der österreichischen Hauptstadt, zunächst als Privatmusikleiter des Prinzen v. Hildburghausen tätig, wie ihn Dittersdorfs Selbstbiographie schildert, dann als kaiserlicher Kammerkompositeur, 1754—64 aber als Hofkapellmeister Maria Theresias neben Reutter jun. und Bonno angestellt.

Wie Jommelli und Traëtta begann Gluck als Geistesschüler Hasses, steht also zu diesem Meister etwa wie Händel zu A. Scarlatti, versuchte aber gleich jenen fast von Anfang an, seine eigene Art und Anschauung gegen bloße Schulüberlieferung durchzusetzen. Als erste Oper Glucks, von der wenigstens alle Arien erhalten sind, zeigt der noch stark durch Sammartini beeinflußte Demofoonte v. 1743 im Ausdruck finsterer Leidenschaft bereits Glucks echtes Gesicht [3]), und der gleichaltrige Tigrane [4]) bietet schon jene Abweichungen von der normalen Viertaktigkeit, die später dem großen Ausdeuter des Dichterworts besonders eigneten. Das Pasticcio Arsace (1744) bringt seinen ersten großen Akkompagnatomonolog voll „stahlharter Deklamation" (Abert

[1]) Die einzige Ausnahme bildet ein De profundis, vielleicht aus Mailänder Studienzeiten, das erst der Greis wieder für seine Totenfeier hervorholte (Marx), vielleicht aber auch ein spätestes Alterswerk (Arend); Neudr. v. letzterem (Part. u. Stimmen) bei Oppenheim in Hameln.

[2]) Vgl. die Orginale bei E. H. Müller, Mingotti.

[3]) Neudr. des ersten Aktes durch Tiersot als Publ. d. Gluckgesellschaft, dazu Gluckjb. I 23 ff.

[4]) Piovano in Sbd. IMG IX 331 ff.

in DTB. XIV1), den die Sokonisbe vom selben Jahr noch an düsterer Plastik überbot. Früh zeigt sich jenes gedrungene Phatos, von dem Rolland aphoristisch zuspitzend im Gegensatz zur zagen Griffelzeichnung der Empfindsamen sagt, „Gluck brüllt“[2]) — wenn man auch diese Frühwerke keineswegs bloß unter dem Gesichtspunkt der späteren Reform betrachten darf, von der sie meist noch weit entfernt sind[3]). Gleichwohl spürt man schon hie und da die Klaue des Löwen: so zeigt Ipermestra (Metastasio), von der auch erstmals Seccorezitative erhalten sind, schon seine thematische Sparsamkeit, jenes zäh-trotzige Festhalten an einmal gewählten Motiven, das etwa zu Mozarts verschwenderischem Gedankenausstreuen in schroffstem Gegensatz steht. Zugleich erkennt man sein Streben, Hasses Dacaposchema durch eingefügte deklamatorische Generalpausen schärfer zu gliedern, sein Orchester lernt nach Jomellis Vorgang lebendiger sprechen, verhält sich aber mehr seelenschildernd als tonmalerisch. Den nun gewonnenen Standpunkt läßt seine Pillnitzer Serenata Le nozze d' Ercole e d' Ebe 1747 (von Abert in DTB. XIV 1 neugedruckt) bequem überblicken, freilich nur ein verwicklungsloses, höfisches Hochzeitsspektakulum: man beobachtet, wo die Italiener schmerzliche Weichheit gegeben hätten, tragische Härte, an den Höhepunkten „ungeheuren seelischen Druck“ (Abert), auch an heiteren Stellen gelegentliche Schatten kraft harmonischer Vertiefung, und beim Wiederauftreten älterer Nummern sorgsamste Neuersetzung gerade der sonst allgemein wenig beachteten Mittelteile[4]). Dieses immer wiederholte Zurückgreifen auf früher Geschaffenes hat Gluck mit Händel gemein — kein Merkmal mangelnder Eingebung, sondern nur äußerster Kräfteausnutzung. Sein persönliches Gesamtkolorit ist von R. Wagners schwelgerischem Sinnenglanz denkbar weit entfernt, nordisch fahl und herb, ja dünn und spröde statt bukolischen Italienertums, wiewohl er doch meisterlich zu instrumentieren verstand[5]). Man spürt den heiligen Ernst Eines, der sich zu großer künftiger Sendung berufen weiß.

Auch über die lange Reihe Gluckscher Opern zwischen Nozze und Orfeo kann hier nur knapp berichtet werden[6]). Der Einfluß Sammartinis

[1]) Arend, Gluck S. 79.

[2]) Musikalische Reise S. 162.

[3]) So ist auch Arends Prägung ganz irreführend, Gluck hätte schon in Mailand eine Art „Stilschule“ für seine Kunst errichtet.

[4]) Oder er versetzt z. B. eine e-moll Arie aus Ipolito ins strahlende E-dur, ein kühnes Affektenexperiment. (Arend S. 88).

[5]) Vgl. H. D. Bruger, Glucks dramat. Instrumentationskunst, Diss. Heidelberg 1922.

[6]) Abert im Gluckjb. II, Arend a. a. O.

schwindet, Jommelli und Traëtta stehen an Glucks Wege. Wir nennen etwa die reizende Porzellannippessache Le cinesi (1753 für Schloßhof), durch die Maria Theresia auf Gluck aufmerksam wurde, wobei er sogar „Glöckchen und Triangel, Handpauken und Schellen" (Dittersdorf a. a. O.) anwandte[1]). Dann ist wieder als eine von Glucks stärksten Leistungen dieser Zeit eine große Arie aus der Semiramide riconosciuta (Wien 1748) durch starrsinniges Festhalten am Thema und freie Rhythmenverlängerungen auffällig[2]). Zumal seit dem Tito (1752) bemerkt man Glucks zunehmend kritische Einstellung zu Metastasios Viel- und Schönrednerei, den er wie Jommelli steigend kürzt und vereinfacht; dabei geht er dem Wortsinn im Secco immer bewußter und bedachter nach und gelangt so zu stets schärferer Personenprofilierung. Seit dem unter Winkelmanns spürbarem Einfluß für Rom geschriebenen Antigono (1756) beginnt er, Accompagnato und Arie durch Motivgleichheit in engeren Zusammenhang zu bringen und die Arie so zur Szene zu erweitern. Zugleich (wie Graun, oben S. 272) geht er von der weiträumig dreiteiligen immer öfter zur straff dramatischen zweiteiligen Arie über und wendet sich von den musikalischen Seria-Redensarten zur Liedmelodik wie auch gelegentlich zu Wiener Serenadenzügen. Besonders wertvoll und fortschrittlich ist der in Bräutigamstagen geschriebene Ezio; im Ré pastore (1756) zeigt er noch reichsten Ziergesang, aber auch schon die neue, psychologisch individualisierende und stimmungshaft-romantische Bläserverwendung[3]). Von Mal zu Mal wächst die Bedeutung des Chors, es entwickeln sich große Finales, die selten vorkommenden Soloquartette sind sonatenähnlich gebaut — all dies zeigt besonders klar die holde Tetide v. 1760, eine Hochzeitsserenata für Joseph II.[4]).

[1]) Über diese und andere Chinesenopern, z. B. Hasses Eroë cinese und Glucks Chinesenballet v. 1772 nach Voltaires Orphelin de Chine, die wie alle Chinoiseries des 18. Jahrhunderts letzten Endes auf Père du Haldes dreibdg. Werk über China (1735) zurückgehen, R. Engländer im Gluckjb. I (Vergl. auch Marx I 207 ff.)

[2]) Abgedr. bei Marx I Anh. 9.

[3]) Vergl. oben S. 325 Ende.

[4]) Nebenher laufen die für Gluck ebenfalls eine „Rückkehr zur Natur" bedeutenden französischen Singspiele: „Der betrogene Kadi" 1761 (1783 von J. André verdeutscht, von F. Kraftel neu textiert, 1877 von J. N. Fuchs musikalisch bearbeitet); „Die Pilgrime v. Mekka" (nach Dancourt-Grétrys La rencontre imprévue) 1764 (Neudr. v. M. Arend im Verlag der Gluckgesellschaft 1910); „Der verzauberte Baum" (1775, hg. v. M. u. K. Arend im Kunstwartverlag); an Ballets der berühmte Don Juan v. 1761 (Angiolini) und Semiramide, z. T. neugedr. durch Arend (Kunstwart 1920). Die heut beliebte, angeblich Gluckſche „Maienkönigin" (nach Favart v. Max Kalbeck, bearb. v. J. N. Fuchs) ist in Wahrheit ein Pasticcio aller möglichen, damals beliebten Autoren.

1755 erhielt Gluck, der in den letztgenannten Arbeiten bereits mit an der Spitze der Deutsch-Italiener marschierte, den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn und schrieb sich seitdem stets „Ritter v. Gluck" — nicht aus höfischem Servilismus[1]), sondern aus dem gleichen Selbstgefühl des Kunstaristokraten, wie Beethoven sein „van" als Adelsprädikat auffaßte — übrigens war Gluck auch gegen die Höchstgestellten von edlem Unabhängigkeitsdrang beseelt gleich Händel und Lessing. Man sehe nur den schlanken, blitzäugigen Mann mit dem blatternarbigen, geistverklärten Gesicht, wie ihn Houdons genialer Meißel in einer Büste festgehalten hat. Seit 1754 besaß er in dem Grafen Durazzo einen idealen Wiener Intendanten, in dessen anregendem Kreise mit dem Jahr 1761 vor allem der Theaterdichter Raniero de' Calzabigi[2]) tonangebend und für Gluck schicksalbedeutend wurde. Alt ist der Streit, ob Gluck oder sein Librettist der eigentliche „Urheber" der Reform gewesen sei. Mag auch von Calzabigi die begriffliche Formulierung herrühren, so wäre sie doch ohne die mächtige Gestaltungskraft seines Tondichters nur ein nichtiges Salongeschwätz geblieben — übrigens aber gehen diese Ideen Calzabigis auf Diderot und Algarotti zurück[3]) und waren der ganzen Zeit bekannt, nur daß die Wiener Reformer nicht wie Jomelli und Traëtta mit Metastasios Opernkunstwerk einen halben Frieden machten, sondern durch völligen Bruch mit

[1]) Unbegreiflich irrig ist das Bestreben des „Liberalen" A. B. Marx, Gluck zum liebedienernden Fürstenknecht zu stempeln, während er doch einfach im Zeitalter des aufgeklärten Despotismus gewisse Formen wahren mußte, um seiner Kunst leben zu können. In Wirklichkeit war gerade mannhafter Stolz sein ausgeprägtester Charakterzug.

[2]) Hertha Michel, C. als Dichter v. Musikdramen u. als Kritiker (Gluckjb. IV), auch H. Welti in Vj. VII 26ff. und A. Einstein im Gluckjb. II u. III. Calzabigi wurde 1714 in Livorno geboren, war zunächst Ministerialbeamter in Neapel, mußte aber unter dem Verdacht des Brudergiftmords fliehen, trat von Paris aus mit Metastasio in Verbindung, dessen Werke er mit einer Widmung an die Pompadour französisch herausgab, abenteuerte mit Casanova als Staatslotterieunternehmer, kam über Brüssel an die niederl. Finanzkammer nach Wien (Günstling des Grafen Kaunitz), von wo er 1770 schwer kompromittiert weichen mußte und fand schließlich sein Auskommen an bedenklichen Prozessen in Neapel, wo er 1795 starb. Als seltsamstes Gemisch von Glücksritter und feinstem literarischen Kopf verkörpert er fantastisch das italienische Rokoko: ein genial begabter Literat, blendender Idealist und voll Voltairischen Zorns über Mißbräuche auf der einen, Abenteurer, Atheist, Zyniker, Venericus, Schmarotzer auf der andern Seite. Die unterschiedliche literarische Einstellung Zenos, Metastasios, Quinaults, Calzabigis vortrefflich gekennzeichnet bei H. Michel, S. 135ff.

[3]) Auch schon Raimond de St. Marr 1749 (Marpurgs Krit. Beitr. II 181ff.) erklärt die Opernmusik für eine „Sklavin der Poesie".

dessen Tradition auf Neuland kamen[1]). Der Kern ihrer Forderungen war, was schließlich Peri und Caccini auch schon gewollt hatten[2]) und R. Wagner nachmals wiederum verlangen mußte[3]), nur daß jede dieser das Drama betonenden Strömungen vom jeweiligen Stande der Tonkunst aus andere Einzelwege zu beschreiten hatte: die Oper soll, statt bloß gesellschaftlich gefälliger Lösung zuzustreben, den Mut zur Tragödie beweisen[4]). Statt sich von der barocken Musikarchitektur der Seccos und Arienbündel einschnüren zu lassen, zwinge die Dichtung dem Musiker von Fall zu Fall ihre Formen auf. Wenige großzügige Szenen mit erhabenen Empfindungen entsprechen der Würde der Form besser als das Hin und Her kleinlicher Intrigen, unbegründeten Auf- und Abtretens. Statt überlebter Virtuosenkoloratur und formalistischen Musikmachens als Selbstzweck (Rückkehr in der Dacapoarie usw.) zeige sich die Musik als Dienerin des edel gewählten Dichterworts[5]), der Sänger sei zugleich pantomimischer Darsteller, und der Chor stehe ihm antikisch als idealer Zuschauer oder gar als dramatischer Gegenspieler zur Seite. Es waren die Jahre, da Lessing seinen Laokoon und Philotas schrieb, da Italien die Welle des neuhumanistischen Risorgimento erlebte und sich in Frankreich die Losung der Enzyklopädisten „Nachahmung der Alten, Hinneigung zur Natur!" immer stärker vom Rokoko abhob.

Selten hat ein einziges Werk, obwohl damit die Theorie noch längst nicht völlig in die Tat umgesetzt war, so sprunghaft einen neuen Stil aufgestellt und den Grundriß der Gattung verändert wie Glucks und Calzabigis Orfeo von 1762, dies noch heut in Herrlichkeit prangende Meisterstück[6]). Gewiß lernen wir immer mehr Vorder- und Neben-

[1]) Calzabigi ist gegen Metastasio auch mit den Waffen des komischen Epos (La Lulliade) und der Buffo-Parodie (L' opera seria) zu Felde gezogen, die über Paërs Maestro di musica (Der Herr Kapellmeister) bis auf R. Strauß („Ariadne") eine reiche Literatur nach sich gezogen hat. Daß gerade Wien Schauplatz dieser stark an Voltaires Dramen geschulten Reform werden konnte, hatten die Graf Kaunitzsche französische Schauspielertruppe und Graf Durazzos Beziehungen zu Favart (Glucks Singspiel Le Diable à quatre!) jahrelang vorbereitet.

[2]) Die fast wörtliche Übereinstimmung zwischen dem Gluckschen und dem altflorentiner Programm ließ Riemann an dessen bewußte Nachahmung seitens Calzabigis denken, was aber wohl kaum zutreffen wird.

[3]) Arend S. 204 versteigt sich gar dazu, Wagner als Glucks Plagiator hinzustellen.

[4]) Dabei ist gerade Gluck vom Deus ex machina fast nie losgekommen.

[5]) Glucks berühmte Vorrede zur „Alceste" sagt geradezu mit Algarotti: „Der Dichter gibt die Zeichnung, der Musiker koloriert sie nur"; im gleichen Sinn ist sein Ausspruch zu verstehen: „Wenn ich eine Oper komponiere, suche ich zuerst zu vergessen, daß ich Musiker bin."

[6]) Neudr. der Wiener Partitur v. H. Abert in DTÖ. 2. Reihe Nr. 1.

männer Glucks kennen, die ihm Modelle schufen (das Chortombeau aus Rameaus „Castor und Pollux", die Furienchöre in Traëttas Taurischer Iphigenie, das Echoorchester aus „Soliman" v. Perez), gewiß ist der 3. Akt mehr lyrisch-episch als dramatisch geraten, der unnötig kokette Eros trägt alten Opernflitter, die Verwicklung wird ungeschickt geschürzt und entknotet, auch läßt sich der Marxsche Einwand gegen das bezwingende „Singen" des Orfeo in einer Kunstform, wo ohnehin alles singt, nicht ganz entkräften; überdies hält gerade die berühmteste Nummer des Ganzen, Che farò senz' Euridice? der Situation nicht ganz stand[1]), und die mannheimernde Ouvertüre ist nur erst allgemeine Intrade[2]). Aber welch mächtige Gesamtleistung dennoch! Eine Exposition wie die Totenklage des Chors mit bis dahin nur dem Sologesang vorbehaltenen Schmerzakzenten und die aus Liedstrophen und Accompagnati wunderbar verfugte Szene des Titelhelden war seit Händels größten Oratorien nicht mehr geschaffen worden. Dabei welch höchst persönliche Melodik etwa in den eigentümlichen Siebentaktern der ersten Amorarie Gli sguardi[3]), welch wirklich „himmelweite" Gegensätze zwischen dem wild rhythmischen, fahlen Unisono der Furienchöre mit ihrem markerschütternden „No!", das erst allmählich dem feinsinnigst angedeuteten Stimmungsumschwung verfällt, und der holdselig schwebenden Vierstimmigkeit im lichten Stimmungszauber des elysischen Reigens! Die Arien haben den Nummerncharakter und den Affektentypus verloren, sie erwachsen aus nie wiederkehrendem Einzelfall. Ist auch noch Continuo im Ganzen vorgesehen, so reißt doch beim Dialog nicht mehr spitzer Cembaloton aus der Stimmung, sondern vital satter Streicherklang überhöht sogar das Secco — die Form verschwimmt romantisch in der Richtung auf Wagners „ewige Melodie"

[1]) Diese Melodie wirkte damals als leiriges Allerweltsgut, vergl. die bösartige Karrikatur in Traëttas Cavaliere errante (Venedig 1778, abgedr. als Anh. zu Aberts Neudr.), die gerade im Mund des gluckähnlichsten Italieners für den ablehnenden Standpunkt Welschlands Bände spricht. Auch Paesiello war unter den Spöttern (Gluckjb. II 108f.). Noch Ostern 1907 war ich Zeuge einer herrlichen Mailänder Aufführung des Orfeo unter A. Toscanini, welche die Hörer auspfiffen und die Zeitungen als Morfeo alla Scala bespöttelten. Verteidigungen des „Ach ich habe sie verloren" bei Tiersot, Gluck S. 59ff und W. Vetter, Glucks Arienmelodik im Orfeo (Zs. DMG. IV 49).

[2]) Riemann Hdb. II 3 S. 155ff. über die Beziehungen der Ouvertüren von Glucks drei ersten Reformopern zu Mannheim.

[3]) Calzabigi hatte auch für jede Figur andere, oft unregelmäßige Versformen gewählt.

hin[1]). Dennoch läßt Gluck nicht eine Sekunde lang die Zügel schleifen — ungeheure Energien fluten einwärts, was schon die unmittelbare Verkettung leidenschaftlicher Dissonanzen erhärtet, und man muß seine heldenhafte Enthaltsamkeit allen musikantischen Verlockungen gegenüber bewundern. Dieser Orfeo ist nicht mehr Kulissenmatador, sondern blumenhaft zarter, Hölderlinscher Halbgott des Gesangs, dem Schillerschen Ibykus oder Schlegels Amphion verwandt, Altkastrat[2]) nicht etwa aus Rückständigkeit oder Not sondern aus dem Willen zu idealistischer Stilisierung; gleich dem antiken Laokoon auch im herbsten Schmerze nie verzerrt, sondern bildgewordene Harmonie in sich selbst. Dennoch strahlt er nicht Marmorkälte aus, sondern erweckt empfindsame Rührung und Läuterung, denn sein Element ist immer nur — Liebe. So fehlt ihm freilich auch realistische Greifbarkeit, Gluck kennt noch keine Charakterentwicklung innerhalb eines Werks, sondern nur statuengleiches Beharren[3]) — auch dies ein Merkmal des ihm angeborenen Klassizismus.

Kein Wunder, wenn bereits das Einüben eines solchen Werkes unendliche Mühe kostete und der Erfolg sich mehr in stiller Hochachtung als lauter Begeisterung geäußert hat[4]); dennoch zeigen immer häufigere Nachahmungen, Zitate, Parodien, wie seine Wirkung sich ausbreitete. Daß die Reformpartei noch nicht im ersten Anlauf gesiegt, deutet schon ein vorläufiges Zurückweichen Glucks bei allerlei Festspielen von Metastasio und im Telemacco v. 1765[5]) an, dessen Hauptnummern wegen des

[1]) Die bewußte Tonartenverwendung bei wiederkehrenden Gedankenverbindungen ersetzt gewissermaßen Wagners Leitmotiv (W. Vetter a. a. O.) Selbst die damals sonst nur für Festspiele übliche Gattungsbezeichnung azione teatrale weist auf die „Handlung" wie das „Bühnenweihfestspiel" des Baireuther Meisters voraus; die Handschrift zeigte noch nicht einmal Akt- und Szeneneinteilung, erst der Wiener Partiturdruck v. 1764 gliederte die Masse in drei Aufzüge.

[2]) Die heute übliche Darstellung durch eine Frau ist doch nur Notbehelf, und ein zarter, heller Bariton wie in Lauchstedt 1914 kommt Glucks klanglicher Absicht unzweifelhaft näher.

[3]) Heuß in Zs. IMG. XV.

[4]) Die nächsten Wiederholungen fanden in Frankfurt a. M. zur Kaiserkrönung Josephs II. unter Gluck selbst statt, 1769 in Parma (Traëttas Zentrum!), dann in Wien abwechselnd italienisch und deutsch, seit 1774 auch in der französischen Fassung (s. unten). Bemerkenswert an der von Maria Antonia (vergl. oben S. 263) veranlaßten Münchener Fassung (1773), daß hier der Wiener Ur-Orfeo Guadagni das Werk zur Opera seria zurückzuverwandeln wagte (Fürstenau in MfM. IV 218 ff., R. Engländer im Gluckjb. II 26 ff.); bald ließ man hier sogar Calzabigis Buch von Bertoni neu komponieren.

[5]) Dies Werk wurde lange in die 50ger Jahre vordatiert, bis Kretzschmar (Zum Verständnis Glucks, Petersjb. 1903 und Ges. Aufsätze II 202) wegen der fort geschrittenen Faktur stutzig wurde und Abert es richtig einordnete.

geringen Erfolges fast sämtlich in spätere Werke übergingen. Über Glucks damaliger Tätigkeit als selbständiger Wiener Opernunternehmer schwebt vorläufig Dunkel. Es vergingen noch volle fünf Jahre, bis er und Calzabigi in Wien mit ihrem zweiten Reformwerke hervortraten, der „Alceste" in erster Fassung (1767), die ausnahmsweise gar keine älteren Stücke wiederbenutzte[1]). Hier sehen wir die Abkehr vom Italienertum wesentlich fortgeschritten: alles ist gothischer, härter als im „Orpheus" geformt, statt Kastraten hören wir Tendre und Bässe, die Ouvertüre gibt einen tragischen Prolog — aber in gleichem Maße neigt sich dies Drama auch zum Händelschen Griechenoratorium zurück[2]): die edle Handlung, die eigentlich ihr Vorbild (Euripides) an Würde übertrifft, vereinfacht und verlangsamt sich derart, daß beinahe nur noch ein herrliches Konzertieren von Soli und Chor übrigbleibt[3]). Vor allem fehlt bedenklich irgend welche Gegenhandlung, so daß der dritte Aufzug z. B. nur noch Alcestes Duldertum zeigt; der Deus ex machina wird höchst unbeholfen (und in der französischen Fassung sogar ungeschickt früh) eingeführt[4]). Alle Geschehnisse sind leicht in einem Satz erzählt: im ersten Aufzug beschließt Alceste, für den totkranken Gatten Admet zu sterben, im zweiten erfährt der Genesene ihren Opferwillen, im dritten rettet Herakles beide sterbensbereiten Gatten. Solche Simplizität hat wohl die Bühnenschicksale dieser herrlichen Vorgängerin Fidelios vor allem erschwert[5]), obwohl die Oper Besseres verdiente: einzig bei Calzabigi ist Admet kein haltloser Schwächling; erschütternd bis ins Mark (wie später in Mozarts hiernach gebildeter Komturszene) wirkt die monotone Orakelstimme, vor der das Volk entsetzt flieht, ebenso die erste Abwehr der Höllengeister; hinreißend ist der Titelheldin berühmte Beschwörungsarie Divinités du Styx als erster Aktschluß. Dann

---

[1]) Arend S. 216. Konzertschluß der Ouvertüre v. F. Weingartner.

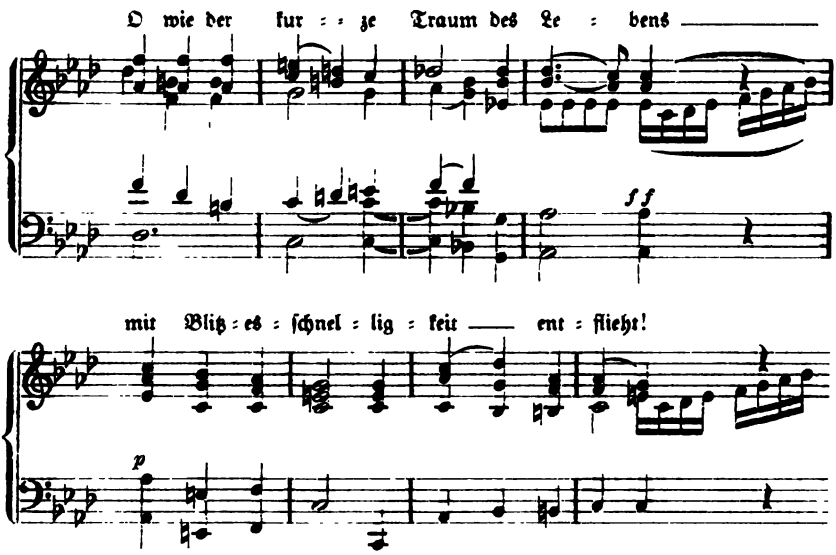
[2]) Auffallend altertümlich wirken z. B. die Vorhaltsequenzen der ersten Herkulesarie.

[3]) Viele Chorvereine des 19. Jahrh. haben in der Tat Gluckſche Opern ganz oder aktweise oratorisch aufgeführt; da die moderne Bühne sich meist dieser Aufgabe entzieht, könnte man den Versuch auf diese Art ganz gut wieder wagen.

[4]) Dringend erwünscht wären neue, leicht zugängliche Klavierauszüge und Partituren der Wiener Fassung, deren Handlung weit schöner das Drama hervortreten läßt (Marx I 342 ff.) als die heut fast allein verbreitete Pariser Bearb. (Pelletanausg. u. Mottls Revision der Part.) Gleichwohl folge ich oben zu leichterer Verständigung der späteren Gestaltung.

[5]) Die Wiener raunzten über die tränenvolle „Seelenmesse" und verspotteten die „Närrin", die für ihren Mann sterben wolle, Leopold Mozart redet ebenfalls von der „traurigen" Alceste.

bilden die Chöre und Tänze um den Genesenen den lieblichsten Gegensatz, nur sekundenlang beschattet durch Alcestes geheimes Grauen. Jetzt der an Bachs „Barrabam!“ gemahnende Schreckensaufschrei des Chores „Sie selbst —!“, worauf die wundervolle Chorklage einsetzt[1]):



Großartig ist aber vor allem im dritten Akt das große Rezitativ der Alceste mit der Stimme des Totenvogels und dem Rauschen der stygischen Quelle, — wundervoll menschlich wie das Vergehensgrausen des Kleistschen Homburg wirkt ihr Erschauern „an des Orkus[2]) Altar entscheide sich mein Los“, und von starr-gespenstischer Flüchtigkeit ist die Gestalt des Thanatos, trotz Monteverdis und Purcells Unterweltszenen ein einzigartiger Einfall. Gluck wäre der gegebene Illustrator für Dantes Hölle gewesen.

Die dritte Reformoper, zugleich die letzte mit Calzabigi, wurde „Paris und Helena“ (Wien 1769)[3]). Ein ganz eigentümliches Werk

[1]) Man vergl. dazu die italienische Fassung bei Marx I 386.

[2]) In f-moll auf dem herben Vorhaltsakkord f des as c.

[3]) Vergl. Ph. Spittas Aufsatz (Zur Musik S. 119ff.), der als Vorbild zwei dem Ovid zugeschriebene Epistolae nachweist; von hier, nicht schon von Homer, stammt der Gegensatz Asiat — Spartanerin. Lehrreich für die große Vereinfachung des Gluckschen Buches ist der von Spitta durchgeführte Vergleich mit dem Libretto Aurelis (1677) nach einem Hannsverschen Textbuch v. 1691. Feine musikalische Bemerkungen liefert Ralph Meyer, Das Rezitativ in Glucks Reformopern (Gluckjb. IV), der beim Tito beginnt.

nur für Soprane und Chor, das nach Art der französischen Tragödie in fünf Akte gegliedert ist: der weiche Asiat Paris (Castrat!) landet im rauhen Sparta und wirbt um die spröde Helena, obwohl sie des Menelaos Braut (nicht Gattin) ist; sie verliebt sich in seinen Gesang, Amor macht den Kuppler, und Beide entfliehen. Dies die ganze Handlung, tristanhaft schlicht für so weiten Rahmen — hauptsächlich deshalb ist auch diese Oper die wenigst erfolgreiche unter Glucks sechs Großtaten geblieben. Zwar hat schon Rousseau die meisterliche Unterscheidung der Volkscharaktere gepriesen (Phrygier und Lakonier, wie in Händels „Belsazar" Meder und Perser), die Ouvertüre ist noch programmatischer als ihre Vorgängerinnen gestaltet[1]), Herrlichkeiten wie die Athletenszene und im 5. Akt der große Entschluß trotz Athenes Warnung fesseln uns, die süße Sinnlichkeit der Parisgesänge reizt, und Helenas herbe Jungfräulichkeit, die Ring um Ring hinschmilzt, nimmt bald gefangen. Trotzdem hat Gluck sebst das Ganze richtig als totgeboren gekennzeichnet, indem er die Höhepunkte in die Partituren seiner nächsten Meisterwerke verpflanzte, womit er selbst ein Zurückgreifen unmöglich gemacht hat. Wie schwer Gluck damals noch um Anerkennung seiner Pläne zu kämpfen hatte, obwohl er in Wien hochgefeiert wurde und im Zenith höfischer Gunst stand, zeigt seine gereizte Vorrede zu Paride ed Elena 1770: vor allem wendet er sich gegen Angriffe des portugisischen Jesuiten Arteaga mit dem Einwand, man dürfe seine Arbeiten nicht nach unzulänglichen Zimmeraufführungen beurteilen und immer nur sein Che farò verunstalten.

Zur Weltbedeutung gelangte Gluck erst, als der Wiener französische Gesandte, ein Malteserbailli Du Roullet, seine Berufung nach Paris durchsetzte, wo die junge Dauphine Marie Antoinette als Tochter Maria Theresias ihrem verehrten ehemaligen Lehrer zur mächtigen Bundesgenossin wurde. Hatte sich Gluck in Wien nur gegen phäakischen Hang zur altgewohnten Opera seria zu behaupten gehabt, so bäumte sich hier eine ganze Nation zunächst leidenschaftlich gegen den Fremden als den vermeintlichen Zertrümmerer ihrer Herdgötter Lulli und Rameau auf — aber gerade dieser ergrimmte Kampf entflammte Gluck zu Höchstleistungen. Zwar mußte er erst lernen, für die neue Sprache zu

[1]) Wichtige Beiträge zu der viel umstrittenen Frage, wie weit Glucks Meisterouvertüren auf den Inhalt der nachfolgenden Oper eingehen, bietet Mennicke a. a. O. S. 250—265, der erhebliche Einwände gegen R. Wagners Deutung (Über die Ouvertüre, Ges. Schr. I) vorbringt. Vergl. auch Gottscheds Stellung zu diesem Problem (Sbd. JMG. II 658 ff.)

komponieren, die ja z. B. Rousseau überhaupt für unfähig zur Musik erklärt hatte — aber das Französische kam Glucks Eigenart so zauberhaft entgegen, daß er gerade in diesem Punkt die Gegner am ehesten entwaffnete[1]).

Burney hatte den Meister noch in Wien angetroffen, von Gattin und Nichte heiter umsorgt, wie er an seiner vierten Reformoper arbeitete, der „Iphigenie in Aulis" von Du Roullet nach Racine[2]). Die Pariser Erstaufführung 1774 zeigte, daß hier der geborene Dramatiker endlich an ein wahrhaft theaterwirksames Buch gelangt war. Agamemnon sucht die Tochter durch das Vorgeben einer Untreue ihres Verlobten Achill von Aulis fernzuhalten, damit Kalchas sie nicht der Diana um den Preis günstigen Fahrtwindes für die Griechen opfern könne; trotzdem trifft Iphigenie ein, und die Liebenden versöhnen sich leicht. Im zweiten Akt enthüllt Arkas der empörten Mutter, Agamemnon erwarte die Tochter im Tempel nicht zur Hochzeit, sondern zur Opferung — Achills Zorn aber bringt den König zum Entschluß, dem Opferverlangen der Griechen nicht Gehör zu geben. Der dritte Aufzug zeigt die Achäer darob in Aufruhr, Iphigenie will trotz Achills Widerstand den Tod leiden; da zerstört ein Blitz den Altar, Kalchas erklärt den Zorn des Himmels für befriedigt, und unter dem Hochzeitsjubel für Iphigenie und Achill ziehen die Griechen gen Troja. Die anapästischen Verse scheinen auch der Musik federnde Schwungkraft verliehen zu haben; ganz neue Schöpferlust spricht aus der französisch hohen Baritonpartie

[1]) Sehr lebensklug erklärte Du Roullet für Gluck in einem Brief an den Mercur de France, er hoffe „den lächerlichen Unterschied der musikalischen Nationalsprachen" ganz aufzuheben (da redet statt des deutschen Patrioten der noch gänzlich unromantische Weltbürger des 18. Jahrh.!), und er würde am liebsten in Paris nach Rousseaus persönlicher Anweisung gearbeitet haben. Wirklich gewann Gluck Rousseaus gewichtige Stimme bald ganz für sich.

[2]) Dies Vorbild erklärt manchen uns heute störenden Zug; hat Du Roullet auch Racines Gegenintrige Achill-Eriphile beseitigt, so bleibt doch die Betonung der Brautschaft zwischen Prinzeß Iphigenie und dem Myrmidonenfürsten, die kardinalsmäßig frisierte Pfaffengestalt des Kalchas usw. barock, während unser Gefühl näheren Anschluß an Euripides gewünscht hätte. R. Wagners Bearb. hat da am Schluß glücklich eingegriffen und wie beim antiken Dichter die Artemis selber erscheinen lassen, was Gluck in späteren Aufführungen selbst schon andeutete; zwar wieder eine dea ex machina, aber doch wenigstens eine mit erhabener Sendung statt Du Roullets Diplomatenschluß. Die Ähnlichkeit mit Händels „Jephta" wird unverkennbar. Nur hat Wagner nicht immer mit glücklicher Hand gekürzt und in der Instrumentation allzu Lohengrinmäßige Holzbläserklänge eingemischt. Am bekanntesten und bedeutsamsten ist wohl sein Konzertschluß zur Ouvertüre, die bei Gluck gleich ins Drama überging.

des wankelmütigen Agamemnon, bloß typisch ist der junge Achill in seinem strahlenden Draufgängertum gezeichnet, aber der Griechenchor als das drängende Element des Dramas hat entsprechende musikalische Bedeutung erhalten. Klytemnästra ist scharf als beleidigte Fürstin und Mutter umrissen, nur Iphigenie bleibt im Vergleich zur euripideischen Heldenjungfrau etwas blaß und passiv. Wie schon in Wien hatte Gluck durch die leidenschaftliche Genauigkeit seiner Proben das verlotterte Orchester in Wut gebracht[1]), aber der Eindruck wurde dann auch hinreißend[2]), wie es etwa die begeisterte und feinsinnig nachspürende Kritik des Abbé Arnaud beweist[3]).

In rascher Ausnützung des erzielten Erfolges brachte Gluck sogleich französische Bearbeitungen[4]) des „Orpheus" (mit einem Tenor in der Titelrolle, dem er sogar einige Bravoursätze zugestand)[5]) und der stark veränderten „Alceste", die sogar zuerst ausgepfiffen, bald aber gleichfalls in den Himmel gehoben wurde; die ebenfalls hervorgeholten Singspiele zündeten weniger. Die Athmosphäre um Gluck hatte sich ungeheuer erhitzt: obwohl man wußte, daß er Quinaults „Roland" vertone, hatte die Operndirektion auch den vortrefflichen Piccini mit der Komposition dieses Buchs beauftragt, dem gar nichts daran lag, die gefährliche Rolle eines Gegenpapstes zu übernehmen — als Gluck von

[1]) Nach den allerliebsten Erinnerungen v. J. Kämpfer war Gluck in der Erzielung von pp und ff ein solcher Tyrann, daß Kaiser Franz I. die erbosten Wiener Kammervirtuosen oft durch Gehaltsverdoppelung zu besänftigen hatte; Joseph II. bestätigte das Reichardt, Gluck selbst dem Burney (Marx II 140, Schünemann S. 251 ff.) Gluck war der erste große Dirigent modernen Stils und darin das unmittelbare Vorbild Spontinis, Webers, Wagners, dabei zugleich Universalregisseur für die Tänzer, Sänger, Maler usw. Als echt Händelscher Juppiter tonans schuf er das in Paris unerhörte Novum, bei der (erstmals öffentlichen!) Generalprobe zur „Iphigenie in Aulis" zwecks besserer Beweglichkeit ohne Überrock und Perrücke, dagegen eine Schlafmütze auf dem Kopf, zu dirigieren.

[2]) Bei den Myrmidonenchören hatten Offiziere begeistert den Degen gezogen, bei dem Huldigungsgesang „Chantons, célébrons notre reine" brach das Publikum in Jubelrufe auf Marie Antoinette aus.

[3]) Teilabdruck in meinem „Musikalischen Zeitenspiegel" (Engelhorns Musikal. Volksb. 1922) S. 51 ff.

[4]) In einer lehrreichen Zuschrift an den Mercur de France (1776, Schmid S. 259) betonte Gluck, es handle sich nicht um einfache Übersetzung, sondern um Neuschaffung der Melodie aus dem Tonfall der französischen Sprache.

[5]) Eine Hauptarie entstammte bereits der Frankfurter Fassung. Die sechs Reformopern in den Pariser Lesarten mit dreisprachigem Text und z. T. wichtigen Einleitungen wurden auf Berlioz' Anregung in der Monumentalausg. der Mlle. Pelletan neugedruckt.

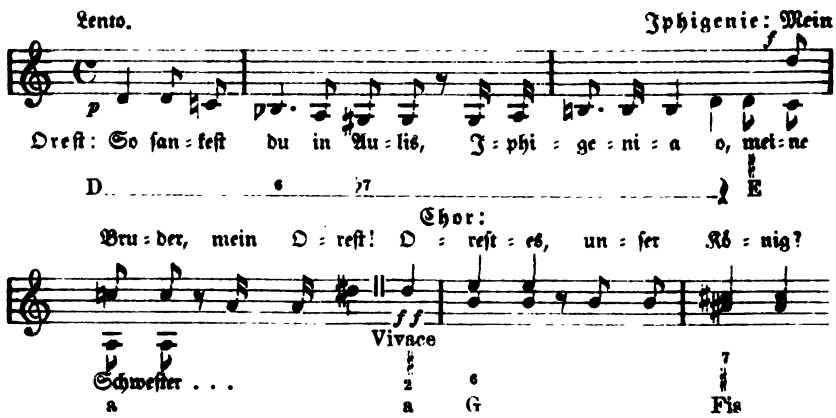
diesem Schachzug erfuhr, verbrannte er feierlich seine Skizzen und veröffentlichte ein Manifest an Du Roullet, das den berühmten Streit der „Gluckisten" (Baron Grimm, Abbé Arnauld, Voltaire, Rousseau, vor allem der lange anonym gebliebene Suard) mit den „Piccinisten" entfachte. Der Krieg endete mit einem Sieg des deutschen Meisters, indem Piccini wesentlich zu Glucks eigner Technik überging. Dieser arbeitete derweil unbeirrt seine fünfte Reformoper aus, die „Armide" (1777).

Daß Gluck hier einfach das alte Textbuch Quinault beibehielt, sollte wohl den Einwand der Gegner entkräften, seine Erfolge beruhten hauptsächlich auf den Vorzügen der neuen Libretti; aber dieser Rückgriff behinderte ihn in der Tat. Für die schwüle Genußwelt eines Venusberges oder zweiten Parsifalakts, wie sie der Stoff eigentlich verlangt hätte, war Gluck gewiß nicht der Mann — dafür aber lenkte er alle Strahlen auf die an Kleists Penthesilea gemahnende Haßliebe der Zauberin und schuf mit der Titelpartie eine der dämonischsten Figuren der gesamten Opernliteratur. Schon Reichardt betont, Gluck sei nirgends so „Schauspieler" gewesen wie in der Gestaltung dieser Rolle; man sehe nur ihre genial spröde e-moll Arie im zweiten Aufzug oder das müde Duett zu Beginn des Schlußakts mit Rinaldo, den endlich das zündende Notre général vous rappelle der Kreuzritter aus dem Liebestaumel erweckt. Herrliche Chöre kommen vor, der groteske Auftritt des „Hasses" gemahnt an den Thanatos der zweiten Alceste; aber die vielen kleinen Nebenrollen und äußeres Zauberwerk verzetteln die Wirkung, durch die Übernahme mehrerer älterer Sätze (z. B. gleich der Telemach-Ouvertüre) konnte ein einheitlicher Werkstil nicht entstehen, und so stellte sich der Erfolg in Paris nur zögernd, in Deutschland dann allerdings durch das Werben B. A. Webers und Reichardts anhaltender ein.

Schließlich 1778 als wunderherrliche Krönung dieses Lebenswerkes die (ebenfalls französische) „Iphigenie auf Tauris", gegen welche die fast genau gleichaltrige, auch ganz aus Musik geborene von Goethe sich nur sehr allmählich hat durchsetzen können[1]). Den ausgezeichneten Text schrieb ihm, frei nach Euripides, ein junger Verehrer Guillard; er vertonte ihn in Wien, bereits 65 Jahre alt. Man hat in dieser

[1]) H. Grimm, Goethevorlesungen: zu seiner Jugendzeit habe man unter „der" Iphigenie schlechthin nur die Gluckſche, nicht die von Goethe verstanden; dasselbe weisen die deutschen Theaterspielpläne aus. Als Goethe die Iphigenie begann, ließ er sich im Nebenzimmer „ein Quadro" von den Weimar Stadtmusikern spielen und hoffte, nun würden sich ein paar Gestalten „loslösen" (Briefe an Frau v. Stein).

genialen Partitur[1]) wirklich den ganzen Gluck zusammen: die neutönerischen Ketten verminderter Septakkorde (Beginn v. Nr. 2), den empfindsam deutschen Liedstiel in Iphigenies Arien (Nr. 3 u. 19), den „brüllenden", fetischistisch beängstigten Barbaren Thoas, trotzig im Allabreve über rauschende Akkordflächen stürmend, die „nonnenklösterlichen" Priesterinnenchöre während des Unwetters, die sichtlich antikisierende „Hymne" an Diana. Vielleicht am unvergeßlichsten ist jene kurze „Arie" (wir würden eher „Arioso" sagen), in der Orest ermattet einschläft, Le calme rentre dans mon coeur (Nr. 14): eine furchtbar gepreßte, hölzern eckige Gesangsweise, darunter in ermüdender Wiederkehr eine stöhnende Dissonanz, zutiefst aber der ewig klopfende Wurm des bösen Gewissens. Ein Naseweiser nörgelte einst, diese Begleitung stimme nicht zu dem von Ruhe sprechenden Text — da schrie Gluck ergrimmt: „Merkst du denn nicht, daß Orest lügt? Er hat doch seine Mutter getötet!" Also erstmals ein Orchesterkommentar voll tragischer Ironie, der einen Heuchler entlarvt — welch Ausblick damit auf künftige Möglichkeiten der Musikdramatik! Dabei soll auch nicht das zeitlich Gebundene trotz aller Überzeitlichkeit verschwiegen werden. Noch werden trotz der Streicherbegleitung die Seccos meist in den hergebrachten Floskeln der Neapolitaner erledigt, wir sind noch weit entfernt von Wagnerschem Sprechgesang[2]); vor allem aber weist die konventionelle Hast an wichtigsten Handlungsmomenten noch auf die „unliterarische" Opernzeit zurück, wie etwa bei der gewiß herrlichen Wiedererkennung zwischen den Geschwistern das völlige Fehlen von Spannungspausen und Augenblicken des „noch nicht Begreifens":



[1]) Neubearb. v. Richard Strauß

[2]) Z. B. fast stets phrygische Schlüsse für Fragen.

(Für diese schwierige Stelle hatte Gluck sogar selbst den französischen Text geformt.) Gleichwohl ist es genau so töricht, Gluck als bloßen Vorläufer Wagners zu betrachten wie umgekehrt Wagner nur als Epigonen Glucks — der eine ist der Höhepunkt des aufgeklärten Klassizismus, der andere Gipfel der barocken Spätromantik, das macht sie an sich unvergleichbar, jeder von ihnen bedeutet eine Welt für sich. Aber es ist jammerschade und ganz gegen den Willen des Baireuther Meisters, daß die Wagnerüberschwemmung unserer Spielpläne Gluck fast gänzlich von der Bühne verdrängt hat. Den deutschen Theaterleitern bleibt die Ehrenpflicht, es nicht nur mit dem verhältnismäßig undramatischen „Orpheus", sondern auch mit Alceste und beiden Iphigenien immer und immer wieder zu versuchen; einst kommt gewiß der Tag, wo auch unser Publikum wieder für die ungeheure Monumentalität dieser Werke reif sein wird — im Kern veralten sie so wenig wie Sophokles oder sonst ein großer Genius der Klassik.

Die letzte, gleichfalls für Paris geschriebene Oper Glucks, Echo und Narziß (nur für Soprane und Alte) hat es trotz entzückender Einzelnummern bei mehrfacher Umarbeitung nie zu Erfolg bringen können. Gleichwohl beherrschte Gluck seitdem nicht nur bis tief ins 19. Jahrhundert hinein die große Oper der Franzosen, sondern gewann auch auf dem deutschen Theater durch Übersetzungen beherrschende Stellung. Freilich bildete sich eine eigentliche Gluckschule mehr jenseits des Rheins: Salieri, Sacchini, Cherubini, Méhul, Spontini wurden ihre Häupter. Der Meister selbst verlebte den Rest seiner Tage ruhig in Wien, ein wohlhabender und liebenswürdiger Weltmann, der auf gute Tafel hielt und durch einen Sekretär ein wenig an der Börse spekulieren ließ, hervorragenden Freunden mit schwacher Stimme Glanzstücke aus seinen Opern vorführte — so schildert ihn Reichardt, der ihn 1783 auf der Rückkehr von Italien verehrungsvoll besuchte und eine von ihm nie aufgeschriebene Klopstockode notierte[1]); leider gebrach es ihm an Zeit, so auch mit der nur in Glucks Kopf vorhandenen Klopstockschen „Hermannsschlacht" zu verfahren.

Am 15. November 1787 starb der Dreiundsiebzigjährige in froher Runde am Schlag, ein ruhmgekrönter Mann, der Lessing der deutschen Musik, dessen Grab noch heute zu den musikalischen Heiligtümern Wiens gehört.

3. Kapitel: Haydn und Mozart

Der Wiener Musikverlag setzt zwar erst mit dem Privileg für Artaria 1769 in weiterem Umfang ein[2]). Als aber Burney[3]) 1771 die

[1]) Neudr. v. Arend im Kunstwart 1914. [2]) Pohl, Haydn I 110. [3]) Reise III 70.

Breitkopfsche Notenoffizin in Leipzig bewundernd durchwanderte, notierte er, die größte deutsche Musikaliendruckerei sei dennoch die von Trattner in Wien. Das spiegelt die mächtige Bedeutung, die Österreich schon damals für die deutsche Tonkunst besaß. Ihr Hauptexponent ist Joseph Haydn[1]), bald danach auch Mozart, die ähnlich durch ihre ebenso späte wie künstlerisch fruchtbare Freundschaft zusammengehören wie Schiller und Goethe, obwohl doch dies Verhältnis wesentlich anders als jenes beschaffen war[2]). Wir stellen absichtlich Haydn und Mozart näher mit dem ihnen fast gleichzeitigen Gluck zusammen als mit Beethoven, weil uns der Generationentypus solche Sternbildumgrenzung zwingender erscheinen läßt als die sonst übliche Dreigestirnkombination; Beethoven tritt damit nicht unrichtig in Parallele zu dem ähnlich mühseligen Dionysier H. v. Kleist.

Franz Joseph Haydn, geboren am 31. März/1. April 1732 in dem niederösterreichischen Flecken Rohrau bei Bruck a. d. Leitha, entstammte einfachsten Verhältnissen: die Mutter war Köchin gewesen, der Vater war Wagner und Hufschmied, dessen feierabendliche, „simble" Harfenlieder der Kleine bald erstaunlich rein nachsang. Deshalb nahm der „Vetter" Frankh, Schulrektor in Haimburg, den Sechsjährigen zwecks weiterer Ausbildung zu sich. Vernachlässigte er den Pflegling auch leiblich, so förderte ihn seine etwas harte Hand musikalisch dafür derart, daß Joh. Georg Reutter[3]), als er Haimburg besuchte, den Kleinen wegen seiner Treffsicherheit bei „schwacher, doch angenehmer Stimme" zum Wiener Stephanschoristen annahm. Über das Konvikt der hauptstädtischen Domkantorei, das der junge Holzbauer soeben verlassen, herrschte Reutter als freudlos-gleichgültiger Tyrann, der Haydns

[1]) Hauptliteratur: Biographie v. C. F. Pohl 1878/82, unvollendet, ein schätzenswertes Quellenwerk, aber nach Ph. Spittas treffender Kennzeichnung (Zur Musik S. 151 ff.) weder recht musikgeschichtlich noch biographisch, sondern allzu antiquarisch eingestellt. Kleinere Arbeiten: A. Reißmann (1879), F. v. Seeburg (4. Aufl. 1911), Leop. Schmidt (2. Aufl. 1904), neuestens Schnerich (1921). Eine große Biogr. plant H. Botstiber, doch kann eine solche erst vollgültig werden, wenn die begonnene Gesamtausg. der Werke (Breitkopf u. Härtel) vollständig vorliegen wird. Alte Quellen: Dies (1810), Griesinger (dgl.), Carpani (1812, ital.); Pohl, Mozart u. H. in London II (1867), ders. in Groves Dictionary. Wertvoll bei aller Kürze als Überblick: C. Krebs, Haydn, Mozart, Beethoven (Teubner, 1906).

[2]) Goethe und Mozart vertreten den phänomenologischen Genietypus, das weiblich-vegetative Element, Haydn und Schiller den imperativischen Menschen voll männlich-anregender Frische — aber in beiden Freundschaften wird der Ältere und Jüngere vertauscht. Auch die katholisch-österreichische Färbung des Musikerpaares macht zumal Schiller und Haydn unvergleichbar.

[3]) Vgl. oben S. 278. Klavierstücke von ihm abgedr. bei L. Schmidt, Haydn S. 9.

kindlichen Erstlingsversuch, ein 12(!)stimmiges Salve regina, zwar belächelte, ihn dann aber doch nur wenig durch Unterricht förderte, wie es seine Amtspflicht gewesen wäre. So blieb der Knabe, der beim Begräbnis des alten Fux und der Taufe Josephs II. (1741) erstmals als Solist hervorgetreten zu sein scheint, wesentlich auf Selbstunterricht durch die Gesangspraxis angewiesen. Als frühestes Denkmal solcher Studien hat Haydn später eine kleine Messe mit allen Ungeschicklichkeiten bestehen lassen und sie nur etwas reicher nachinstrumentiert[1]). Seit 1745 erwuchs ihm in seinem jüngeren Bruder Michael ein gefährlicher Stimmkonkurrent, und als die Mutation begann, die er trotz Reutters Drängen nicht künstlich verhindern wollte, benutzte man die erste Gelegenheit, den unnützen Esser loszuwerden: weil er im Übermut einem Mitschüler den Zopf abgeschnitten, wurde er im November 1749 in roher Weise davongejagt. Nach einer hungernd und frierend im Freien verbrachten Nacht nahm ihn der ebenfalls arme Kirchensänger Spangler mitleidig in seine Dachkammer auf. Daß Haydn sich nun kümmerlich als Tanzbodengeiger durchschlagen mußte, brachte ihn in engste Berührung mit der Volksmusik, was seiner Kunst zum Schicksal werden sollte[2]). Ein kleines Darlehen von einem Handwerker, das er an dessen Nachkommen noch in seinem Testament dankbar vergalt, ermöglichte ihm nach einem halben Jahr, eine enge Mansarde mit einem alten Klavier zu mieten, und nun „beneidete ich keinen König um sein Glück". Seitdem versuchte er sich auch theoretisch weiterzubilden, den Gradus von Fux löste 1753 Ph. Em. Bachs Klavierschule ab, und die frühe Bekanntschaft mit den Sonaten dieses Meisters empfand er lebenslang als besonderen Glücksfall. Daneben gab er Kindern „kummerhaft" Klavierstunden. Dennoch führte ihn dies Jahrzehnt ständig empor: sein zufälliger Hausgenosse im ersten Stock, Metastasio, vertraute ihm den Unterricht seines begabten Schützlings Marianne Martinez an, die einen weiteren, ansehnlichen Schülerkreis nach sich zog; dem alten Neapolitaner Porpora, der ihn als Klavierbegleiter bei seinen Gesangsstunden schuhriegelte, sah er das Italienische sowie manche Kompositionsregel ab. Ein Hauptschritt voran aber ge-

[1]) Pohl, Haydn I 124.

[2]) Spitta, Zur Musik, S. 170ff. Bedeutsam wurde für seine Quartette, daß hier seit je der Continuo fehlte (siehe auch oben S. 323 Anm. 1). Von der Thematik, die Haydn hier vorfand, gewinnt man ein anschauliches Bild aus den Balletsuiten Schmelzers u. Poglietis (DTÖ. XXVIII 2), die inzwischen zur Tanzbodenmusik herabgesunken waren (mehrere davon gab ich im Juliheft 1922 der „Gartenlaube" für Geige u. Klav. bearb. heraus); darunter z. B. eine reine Gebrauchs-Partita ex Vienna mit dem „Bradertanz zu Wien".

schah, als er bei einem Ständchen[1]) dem Komiker Kurz-Bernardon als Tonsetzer auffiel und von ihm 1753 den Auftrag in einer Possenmusik erhielt, die sogar Erfolg hatte[2]).

Bedeutsam wurde die Bekanntschaft mit dem Musikliebhaber K. J. v. Fürnberg, der ihn 1755 auf sein Gütchen Weinzirl einlud — hier schrieb Haydn sein erstes Streichquartett; der gleiche Freund empfahl ihn 1759 als Kapellmeister an den uns schon bekannten (S. 256) Grafen Morzin auf Lukaveč, einen Musikschüler Habermanns, für den Haydns erste Sinfonie entstand. Im nächsten Jahr beging Haydn den für seine harmlose Gutmütigkeit bezeichnenden Streich, weil ein von ihm geliebtes Mädchen ins Kloster eintrat, auf Zureden des Vaters, eines Wiener Perückenmachers Keller, einfach deren ältere Schwester zu heiraten, die ihm als schlimmste Xantippe der Musikgeschichte seither das Leben zu vergällen suchte. Aber auch das ist echter Haydn: er trug sein Kreuz mit Humor und — hielt sich anderweitig schadlos[3]). Bereits 1761 mußte Graf Morzin wegen Vermögensverfall seine Kapelle auflösen, Haydn fand aber sogleich neue Anstellung[4]) als zweiter Kapellmeister des Fürsten Esterházy in Eisenstadt, der seit 1762 alljährlich auch auf Schloß Esterház residierte. Als 1766 der alte Jos. Gr. Werner[5]) starb, erhielt Haydn auch dem Titel nach die tatsächlich längst innegehabte erste Stelle. Gelegentlich zwar klagte Haydn über die „Einöde" der ihn hier umgebenden ungarischen Pußta; richtiger beurteilte er aber auch die Vorteile, die ihm diese Entfernung vom sonstigen Getriebe brachte, mit den Worten: „Ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zu-

[1]) Betr. dieser Wiener Besonderheit siehe oben S. 99. Man ließ sich sogar auf tragbaren Klavieren unter freiem Himmel bis zu Hummels und Moscheles' Zeiten mit Virtuosenkonzerten hören (Hanslick, Wiener Konzertwesen S. 66).

[2]) Über diesen „Neuen krummen Teufel" vgl. oben S. 379.

[3]) So schloß er 1800 den seltsamen Kontrakt, falls er nochmals an Verehelichung dächte, nur die ihm seit Jahrzehnten nahestehende Esterházer Sängerin Luigia Polzelli, eine hübsche, doch gerissene Neapolitanerin, zu heiraten.

[4]) Die Urkunde z. T. abgedr. oben S. 313. Angesichts seiner für unsere Begriffe damals schier märchenhafte Fruchtbarkeit an Sinfonien, Quartetten, Sonaten, Kirchenstücken und Bühnenwerken wirkt auf uns ein altes Aktenstück aus den nächsten Jahren geradezu komisch, das ihm „bestermaßen" befiehlt, „Sich embsiger als bisher auf die Composition zu legen". Haydn schrieb denn auch binnen zwei Jahren allein 175 Stücke für das Lieblingsinstrument des Fürsten Paul Anton, das Baryton.

[5]) Vgl. oben S. 337 und 380.

setzen, wegschneiden, ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich originell werden[1]." Ein rastloser Vervollkommungswille hob sein Schaffen bald über das aller Zeitgenossen empor. Trotz dieser provinzialen Stille wuchs Haydns Berühmtheit rasch: seit 1765 lieferte er Kammermusikwerke nach England, schon folgenden Jahres heißt er in einer österreichischen Zeitschrift „der Liebling unserer Nation, der Gellert der Tonkunst", 1773 gewann sein Stabat mater den Beifall Hasses, was ihn auch in der italienischen Musikwelt zur Autorität abstempelte. 1779 bestellte das Pariser Concert spirituel bei ihm sechs hochbezahlte Sinfonien, selbst Spanien zählte bald zu seinen Abnehmern. Aber erst 1790 gewann er, der bis dahin kaum hie und da kurzen Urlaub hatte erhalten können, durch den Tod seines Brotherrn vorübergehend Bewegungsfreiheit und siedelte nach Wien über.

Schauen wir an diesem Punkt auf Haydns frühes und mittleres Schaffen zurück, so haftet der Blick zuerst auf insgesamt 83 Streichquartetten[2], mit denen er diese Gattung zur vornehmsten Kammermusikform erhoben hat[3]. Schon die anfangs schwankende Bezeich-

[1]) Seinen Untergebenen war Haydn der gütigste Vorgesetzte, der oft in rührendster Weise selbst für Schuldige eintrat; dies und seine Kinderliebe trugen ihm den auch von Mozart gern übernommenen Namen des „Papa" H. ein, der später ganz töricht auch für den Tonsetzer mißbraucht worden ist. Diesem Zug väterlicher Fürsorge entsprang auch der bekannte Scherz seiner Abschiedssinfonie: als 1772 die in Esterházy von ihren Familien getrennten Musiker vergeblich auf die alljährliche Heimkehr nach Eisenstadt warteten, komponierte Haydn eine Sinfonie, in deren letztem Satz ein Spieler nach dem andern aufhört, einpackt, sein Pultlicht ausbläst und davongeht — der Fürst verstand und erfüllte die humorvolle Bitte. Haydn war im Umgang menschlich liebenswert, das bestätigen noch seine amoureusen Erfolge in England und die Briefe des ihm befreundeten Schweden Silverstolpe (Hennerberg im Kongreßbericht der IMG., Wien 1909 S. 429ff.), dabei aber körperlich unansehnlich, zumal da ein von der Mutter ererbter Polyp seine Nase verdickt hatte und seine große Unterlippe störte. Über Haydnporträts: E. Vogel im Petersjb. 1898.

[2]) Ausg. v. Andr. Moser (Peters) und Jokisch (Kistner). Vgl. zum Folgenden A. Sandberger, Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts (Ges. Aufsätze 1921 S. 224ff.).

[3]) Goethe nennt (an Zelter, Geigers Ausg. III 194) das Streichquartett die verständlichste aller Instrumentalgattungen: „Man hört vier vernünftige Leute sich miteinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen." C. M. v. Weber (Biogr. v. s. Sohne III 202) sagt: „Im Quartett, diesem musikalischen Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlichsten und notwendigsten Bestandteile, die vier Stimmen, beschränkt. Das rein Vierstimmige ist das Denkende in der

nung (Kassation, Divertimento, Notturno) deutet auf mehrere Wurzeln der Entstehung: einmal auf die alte „Ouverture mit Suite", die trotz Scheibes Verdikt von 1740 noch 25 Jahre später nach Ausweis der Verlagskataloge kräftig, jetzt zumal mit einem Sonatensatz als Kopfstück, blühte. Als volkstümliche Abart hiervon wechselt die Kassation[1]) zwischen 2 und 50 (!) Sätzen, Menuett und Marsch gewinnen in ihr Hauptbedeutung, als Unterarten scheinen die „Serenaden" mehrfache Verstärkung und Bläser[2]), die Divertimenti bloße Streicher-Solobesetzung beansprucht zu haben[3]). Der andere Entwicklungsstrang führt von der drei- bis viersätzigen italienischen Sonate zu vier Stimmen mit Continuo (Quadro) durch Aufgabe des Generalbasses zum Kammerquartett — Tartini nennt es noch concerto[4]); auch die weit reichere Triosonatenliteratur blieb inhaltlich nicht ohne Einfluß. Haydn nannte seine Erstlingsquartette teils Quadri, teils Kassationen, steht aber der Suite anfangs weit näher als der Sonate, wenn er auch den Gebrauchstanz (unter fünf Sätzen immer zwei Menuette) von vornherein wesentlich veredelt; Nr. 5 ist eine dreisätzige Opernsinfonie, von Nr. 13 ab siegt der vornehmere Geist des viersätzigen Kammerquadro, Nr. 16 schaut zur zweisätzigen Klaviersonate Ph. Em. Bachs hinüber. Gleichwohl verübelten ihm die älteren Wiener Fachgenossen die beibehaltene volkstümliche Munterkeit und brachten das Schlagwort vom „bloßen Lustigmacher" auf, das noch Dittersdorf einem Joseph II. auszureden suchte. Die Neider merkten nicht oder wollten nicht sehen, daß dieser anscheinend so naive Musikant mit seiner frischen Männlichkeit sie alle

Tonkunst." Endlich Louis Ehlert („Aus der Tonwelt" I 252): „Das Streichquartett ist unter allen Kunstgattungen vielleicht diejenige, an der sich das spezifische Gewicht der musikalischen Phantasie am sichersten messen läßt."

[1]) Die Wortableitung vom gassatim (lat. = „gassenweis") Gehen oder von cassa (= Trommel, also „Trommelständchen") ist strittig.

[2]) Haydn hat aber auch gleich Mozart reine Bläsersuiten geschrieben, so z. B. die famosen „Feldpartien" für das fürstl. Esterházysche Regiment, denen das berühmte, von Brahms variierte Chorale Sanct' Antony entstammt.

[3]) Ein stattlicher Vertreter des Divertimento in Bayern war damals Placidus v. Camerloher (1718—76), nur etwas kleinbürgerlicher als Haydn; vgl. die Münchner Diss. 1919 v. Benno Ziegler. Seine „konzertierenden Quadros" bieten bereits überraschende Feinheiten (Sandberger a. a. O.).

[4]) Diese Richtung wirkte besonders auf Mozart, während Haydn mehr von Sammartini beeinflußt worden ist, den er freilich einen „Schmierer" gescholten hat. Als ähnlich gerichtete Instrumentalkomponisten nennt Sandberger den Deutschböhmen Zach mit sehr reizvollen Stücken sowie den etwas steiferen Wiener F. X. Wodiczka (um 1750).

an genialer Themenerfindung und geistvoller Verarbeitung schlug. Gewiß nicht als analytischer Kritizist, wohl aber an helläugiger Anschauungskraft war Haydn ein echter Altersgenosse Kants. Mit dem 16. bis 32. Quartett (seit 1765) verfeinert er zusehens Witz und Geistesgegenwart seiner musikalischen Ausdrucksweise, aber 1771 (in den nach dem Titelbild der Berliner Ausgabe sogenannten „Sonnen"-quartetten 33—38) zeigt er sich plötzlich den Angreifern mit zunehmend kunstreichen Fugensätzen gewachsen, unter denen etwa die ganz natürlich dahinfließende in Nr. 34 mit vier Subjekten den gelehrtesten Zweiflern Hochachtung vor dem vermeintlichen „Tändler" abnötigen mußte. Haydn steht mit dieser neuen Richtung nicht allein da, wie ein Blick auf Monn[1]) und Albrechtsberger zeigt — aber er erkannte anscheinend bald das Unorganische solcher satzweisen Verkopplung von Tanz- und Kirchenformen, und da er aus dieser Sackgasse vorerst keinen Ausweg fand, ließ er ein volles Jahrzehnt lang das Feld des Streichquartetts unbestellt[2]). Inzwischen fand er auf dem Gebiet der Sinfonie den ersehnten Ausgleich zwischen Zwang und Freiheit: in der „thematischen Arbeit".

Die bisher in drei Bänden der Gesamtausgabe von E. Mandyczewski vorgelegten ersten 40 Sinfonien Haydns fallen in die Jahre 1759—70[3]). Noch zeigt sich nicht voll der „klassisch" haushälterische Meister; der Dreißigjährige irrlichteriert vielmehr mit einem Übermaß von Ideen und gebärdet sich schier verwirrend als sturm- und drang-haftes „Originalgenie". Eine Vorliebe für unausgesprochene oder „deklarierte" Programme (Le matin, le midi, le soir, Sinfonie „mit dem Hornsignal", „Auf dem Anstand", „Der Philosoph") machen das Bild noch bunter. Sogar auf reizende Concerto grosso-Wirkungen greift er zurück, wohl um der Spielfreudigkeit seiner ausgezeichneten Solokräfte in Eisenstadt (z. B. des Konzertmeisters Carlo Tomasini) zu entsprechen. Dabei liebt der Scherm ebenso grobianische Überraschungs-

[1]) Vgl. oben S. 335 f.

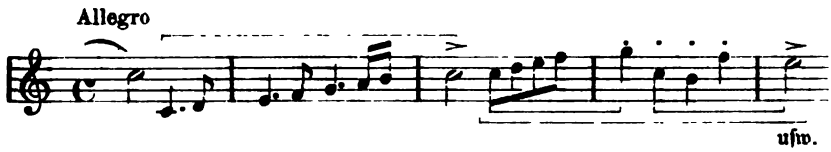
[2]) Brief Haydns an den Fürsten Öttingen-Wallerstein v. 1781 (bei Sandberger a. a. O.).

[3]) Vgl. auch Kretzschmar, Haydns Jugendsinfonien (Peterstjb. 1908) und die neuesten Aufl. seines „Führers". Riemanns Hdb II 3 S. 158 ff. Mandyczewski hat eine Reihe bisher fälschlich unter Haydns Namen gehender Werke ausgemerzt, einige als fraglich bezeichnet, die ihm aber doch wohl zukommen; andere fehlen noch sozusagen nachweislich, da die Produktion sich auf die betr. Jahrgänge vorläufig allzu ungleich verteilt. Cembalo ist hier noch überall von Nöten, wenn auch oft nur einzelne Takte die Ergänzungsbedürftigkeit glatt beweisen.

effekte fürs Publikum[1]) wie solche, um die Schlagfertigkeit seiner Virtuosen auf die Probe zu stellen. So ähnlich untereinander die meisten dieser Arbeiten erscheinen, enthüllen sie sich doch bei näherem Zuschauen fast ausnahmslos als Lösungsversuche für verschiedenste Formprobleme. Nur die Viersätzigkeit mit liedhaftem ¾ Andante oder Adagio an zweiter, und dem leicht idealisierten Menuett an dritter Stelle steht ihm von Anfang an fest; treffend hat Kretzschmar auf den literarischen Klassizismus der gleichen Zeit hingewiesen: ein etwas schematisch starrer Rahmen ermöglicht um so größere innere Freiheit zum Aussprechen hoher Menschlichkeit. Riemann seinerseits betont mit gleichem Recht, welch verhältnismäßig große Mühe diesem werdenden Großen als Außenseiter ohne geregelte Vorbildung die allmähliche Bezwingung des Technischen bereitet hat. So tappt Haydn vorerst etwas mühsam hinter Mannheimer Äußerlichkeiten einher und plagt sich rührend mit Imitationen und Fugati ab, die ja noch zu den Alltäglichkeiten des abklingenden Barock gehörten. Daß diese Schwäche im Handwerklichen vom großen Publikum nicht bemerkt wurde, dankte er der gerade damals sich auf „Einfalt und Natur" einstellenden Moderne. Inhaltlich jedoch spürt man von Anfang an den verehrungswürdigen, lieben Meister Haydn — seine heitere Tatenlust in den Ecksätzen, seine kindliche Frömmigkeit und Herzensklarheit in den lyrischen Szenen, für die er sich beinahe einen eigenen Volksliedstil geschaffen hat[2]). Man betrachte etwa den rüstigen Beginn der zweiten Sinfonie — das „welscht" und „mannheimert" nicht mehr, sondern „haydnet" sogleich ganz ausgesprochen in knapper Gedrungenheit:

[1]) Dieses neckische Abwarten und plötzliche Zuschlagen, das später im Andante der „Sinfonie mit dem Paukenschlag" eine weltberühmte surprise zeitigen sollte, weist Kretzschmar keimhaft schon im Andante der 1. Sinfonie nach. Übrigens gehen Kretzschmars Ausdeutungsversuche (z. B. in Le midi das „Mittagsessenthema" aus Glucks Don Juan) vielleicht stellenweis etwas weit. Auf weit geistigerer Stufe stehen Irreführungsscherze wie die seit der Maria-Theresia-Sinfonie von 1773 mehrfach anzutreffende Pseudoreprise in der Haupttonart, die noch gar nicht zum Schluß führt (auch Mozart hat sie gelegentlich nachgemacht, vgl. Abert, Mozart I 150), oder kleindynamische Überraschungen wie in der „Schulmeister"-Sinfonie, die H. Kretzschmar feinsinnig mit Jean Pauls schnurrigem Schulmeisterlein Wuz zusammenstellt.

[2]) Diese Verwandtschaft mit J. A. P. Schulz führte auch zu persönlichen Beziehungen beider. Soviel sangbare Themen von ihm sind früh ins Volk gedrungen, daß Kuhač (Die Volkslieder der Südslaven) Haydn zum gedanklichen Schuldner der Kroaten hat machen wollen; daß der Fall umgekehrt liegen wird, erweist E. Krebs (a. a. O. S. 27) mit hoher Wahrscheinlichkeit. Etwas anderes ist es natürlich mit seinen ausgesprochenen Finales all' hongarese.



Dabei ist der damalige Haydn nicht nur voll jenes stürmischen Temperaments, das z. B. in der C-dur-Sinfonie von 1762 tobt und braust, sondern es begegnen auch eigentümlich verhaltene Töne: die Es-dur-Sinfonie vom nächsten Jahr (in dem der Meister seinen Vater verlor) beginnt gleich mit einem großen, feierlich stillen Adagio, und diese „Sternenstimmung" (Kretzschmar) wird bis ins Menuett hinein festgehalten. Eine der merkwürdigsten Stellen bleibt da trotz soviel neuem Material immer noch jenes romantische Adagio-Rezitativ in der C-dur-Sinfonie von 1761, das schon Pohl (I 397) des Abdrucks gewürdigt hat.

Der eigentliche Drehpunkt wurde die C-dur-Sinfonie von 1777 [1]): war bis dahin auf die Themengruppe Passagenwerk, in den letzten vorhergegangenen Werken Fugatoarbeit gefolgt, so wird jetzt mit einem Motiv aus Takt 3 und 4 des Kopfgedankens die ganze Durchführung bestritten — damit war das Prinzip der thematischen Arbeit erreicht, wenn auch im einzelnen noch viel bis zur dialektischen Schmiegsamkeit der späteren Höchstleistungen zu tun blieb. Die A-dur-Sinfonie vom nächsten Jahr formt sogleich das Thema im Hinblick auf möglichste Eignung zu motivischer Zerpflückung hin, und das Finale der d-moll-Sinfonie von 1779 weiß bereits Fuge und romantisch freie Fantasie mühelos zu verbinden — damit ist endgültig fester Boden für die „neue Polyphonie" gewonnen, und 1781 folgt auch sogleich mit frischem Mut die Übertragung aufs Streichquartett. Die Serie Nr. 39—44 [2])

[1]) Sandberger S. 261. Im gleichen Jahr schon auch bei Rosetti (DTB XII 1 S. I. O. Kaul), 1779 bei Mozart in der B-dur-Sinfonie Nr. 33 (D. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien, Diss. Leipzig 1897). Riemann wies auf die van Swieten gewidmeten Quartettsinfonien Ph. Em. Bachs und auf F. X. Richters Quartette op. 5 als mögliche unmittelbare „Vorbilder" Haydns hin; aber man darf wohl sagen, daß H. solcher Muster gar nicht mehr bedurfte, falls sie ihm damals überhaupt zu Gesicht gekommen sind, weil er und seine ganze Zeit ohnehin geradezu zwangsläufig an diesem Punkt der Entwicklung angelangt waren — da kommt es dann auf persönliche Prioritäten wirklich kaum mehr an.

[2]) Man nennt sie wegen der Widmung an einen Großfürsten die „Russischen" Quartette oder auch „die Scherzi", weil die wiewohl noch grundsätzlich unveränderten Menuetts hier erstmals diesen zukunftsbedeutenden Namen tragen. Reichardt merkte sogleich, daß diesmal „die Arbeit gedachter" und origineller war als zuvor.

wurde den Liebhabern als „auf eine ganz neue, besondere Art geschrieben" angekündigt, und zumal das sog. „Vogelquartett" erweist die Berechtigung dieser Bezeichnung: statt Oberstimme und noch so geistreicher Begleitung ist hier die völlige thematische Gleichberechtigung aller vier Genossen erreicht, was nicht auch ihre weitere „konzertante" Übertrumpfung durch den Primgeiger ausschloß, und das bisherige Aneinanderreihen wesentlich homophoner Einfälle wird durch eine neue Gleichzeitigkeit mehrerer Gedanken auf harmonischem Grunde abgelöst. Damit hat die empfindsame Tonsprache von 1750 unwiderruflich die Kinderschuhe ausgezogen. Man erkennt schon hier, wohin der Weg schließlich führen mußte — zu einer Verfeinerung des Gewebes, welche die „durchbrochene Arbeit" bis auf die Hoquete[1]) des Beethovenschen Cis-moll-Quartetts emporgetrieben hat. Die starke Wirkung der genannten Quartette spiegelt eine in Cramers Magazin schon 1783 von Königsberg her (!) eingerückte Aufforderung „der ihn ehrenden deutschen Violinisten", Haydn möchte die Gattung um neue Werke dieser Art vermehren. Die Antwort erschien erst 1787 in Gestalt der hochbedeutenden Quartette 45—50, die an Meisterlichkeit sogar seine gleichaltrigen „Pariser Sinfonien"[2]) überragen und zudem schon deutlich den Einfluß Mozartscher Wärme und Dunkelheit spüren lassen.

Auch die Mehrzahl der Haydnschen Klaviersonaten gestattet, die im gleichen Zeitraum durchmessene Künstlerentwicklung zu verfolgen[3]). Anstelle der bei Wagenseil, Krause, Agrell usw. schwankenden Form übernimmt Haydn Ph. Em. Bachs Dreisätzigkeit, bringt aber im Gegensatz zu diesem stets einen Tanz: das salonmäßig galant gehaltene Menuett, dem er leidenschaftliche Molltrios wirksam gegenüberstellt. Vom Cembalo zum Hammerklavier geht er anscheinend mit der prachtvoll leidenschaftlichen Nr. 20 über, die erstmals statt Echogegensätzen das Crescendo verwendet. Auch hier mündet die Durchführungstechnik 1773—76 über kontrapunktische Ansätze in die „neue Polyphonie",

[1]) I 364; eine mittelalterliche Singmanier, die eine Melodie notenweis auf zwei abwechselnde Stimmen verteilte. Unter „durchbrochener Arbeit" versteht man das Durchführen eines Motivs durch oder die Aufteilung einer Melodie auf mehrere Stimmen. Vgl. auch Egon Kornauth, Die thematische Arbeit in Haydns Streichquartetten seit 1780 (Diss. Wien. 1915).

[2]) König Friedrich Wilhelm II. von Preußen 1788 gewidmet, darunter die „Oxford-Sinfonie"; über diese weiter unten.

[3]) Alle 52 heut bekannten in 3 Bänden der Ges. Ausg. hg. v. K. Päsler. Dazu H. Abert in Zs. DMG. II 553 ff. u. III 535 ff., dem nachstehend gefolgt wird.

wenn der Aufbau hier auch von vornherein etwas lockerer als in der Sinfonik gehalten wird. Daß Haydn selbst nur schlecht Klavier gespielt, gibt den Frühwerken das Gepräge von Klavierauszügen: er ahmt Orchestereffekte nach, läßt scheinbar Bläser sich in Oktavabständen antworten oder Tutti und Soli wechseln. Inhaltlich hat er von Ph. Em. Bach nicht soviel übernehmen können als man früher wohl gemeint hat — das oesterreichische Dorfkind und der norddeutsche, voll alter Kultur steckende Kantorensohn reden allzu verschiedene Sprachen —, aber des Älteren Vorbild „hat ihm die Sonate überhaupt zum Problem gemacht" und ihn gelehrt, sich vom Continuostil zu befreien, brillanter und gedrängter zu schreiben, die Modulationen planvoller anzulegen und der Fortspinnung höheren Gehalt zu verleihen. Den Vorteil davon hatten 1780—86 besonders die weiträumigen, romantisch subjektiven Adagios, in denen ebenfalls sich zusehends die Mozartismen mehren; trat ihm doch jetzt ein geborener Klaviergroßmeister liebevoll nahe. Im gleichen Maß, wie Haydn sich nun vom Musikunterricht zurückzog, nahm auch sein Interesse am Sonatenschreiben ab: Quartett und Sinfonie beanspruchten den Instrumentaltonsetzer seither vollauf.

Wolfgang Amadeus Mozart[1]) hat den Romantikern E. T. A. Hoffmann, Weber, Spohr, als der eigentliche Begründer und Erzvater ihrer Richtung gegolten. Sein Biograph O. Jahn[2]) verbürgerlichte ihn dann dem letzten Halbjahrhundert zum zart apollinischen Götterliebling, zur „süßen Taube sonder Gallen" — Hermann Abert[3]) aber deckte uns den tragischen Dionysier von neuem auf, nachdem Heuß erstmals wieder (Zs. IMG VII) auf das „dämonische Element bei Mozart" hingewiesen hatte. Jedes dieser Mozartbilder spiegelt unverkennbar die Gesamtstimmung der jeweiligen Betrachterzeit, jedes will ihn damit als ein Gipfelphänomen der Musik kennzeichnen — und das mit Recht. Hat auch neuere kritische Forschung ein paar Flimmer von der Wunder-

[1]) Der Vater schwankte anfangs zwischen Gottlieb, Theophilus und Amade Wolfgang selbst nannte sich gelegentlich (z. B. bei der Trauung) aus Jux Adam (Anagramm v. Amad.)

[2]) Dies einst in der Musikbiographik epochemachende Werk des berühmten Bonner Archäologen erschien 1856—59, die 3. und 4. Aufl. bearb. v. H. Deiters. Danach viele kleinere Mozartbücher von L. Nohl, R. Genée, O. Fleischer, E. Naumann (Waldersees Vortr. Nr. 6), L. Meinardus, K. Storck, E. Prieger, L. Schmidt; schon selbständiger ist Kreitmaier (1919).

[3]) Sein zweibändiges Werk erschien als 5. Aufl. des Jahnschen 1920/21; es bereichert die Mozartsche Schaffensgeschichte und Lebensdarstellung vor allem in Weiterführung der Ph. Spittaschen Methode um weitgreifende Gattungsentwicklungen.

legende seiner Frühreife herabstäuben müssen[1]), so bleibt Mozart trotzdem das erstaunlichste Naturphänomen unserer Kunst, und die Vertiefung in sein Schaffen wirkt nicht minder beglückend[2]) — er ist wie ein dunkler Traumgenius, der mit schmerzlichem Lächeln leichte, bunte Rosengirlanden in unser Dasein flicht.

Wir haben bereits (oben S. 336 f.) den Aufstieg des Augsburger Handwerkersohns Leopold Mozart zum fürsterzbischöflich Salzburgischen Konzertmeister verfolgt. 1747 heiratete er Anna Maria Pertl, die ihrem Sohn den echt Salzburger Sinn für derbe Komik vererben sollte, eine gute, etwas lässige Frau, die es mit ihrem pedantisch mißtrauischen Mann nicht immer leicht hatte. 1751 bekamen sie eine einzige Tochter Nannerl, am 27. Januar 1756 den einzigen Sohn Wolfgang. Aus einem Brief (1792) des der Familie befreundeten Hoftrompeters Schachtner erfahren wir, wie der Dreijährige auf den der Schwester erteilten Klavierunterricht zu merken begann, wie er bereits das Jahr darauf ein „schweres" Klavierkonzert zusammenklexte und erstaunliche Gehörsproben gab, geigte und fast ohne Lehrer klavierspielen lernte; fünfjährig wirkte er schon bei J. E. Eberlins „Sigismundus" (vergl. S. 351) mit. Die erhaltenen Notenbücher der Geschwister von 1762 zeigen meist norddeutsche Stücklein aus Sperontes, Gräfe, Teleman, vom literaturkundigen Vater tonartlich zu Suiten geordnet. Im gleichen Jahr erfolgte die erste Kunstreise mit dem sechsjährigen Knaben und dem elfjährigen Mädchen nach München und vor allem nach Wien, wo die Wunderkinder bei Hof helles Erstaunen erregten und Wolfgang den alten Wagenseil bat, ihm beim Vomblattspiel seiner Konzerte umzuwenden[3]). Eine zweite Reise[4]) durch Süddeutschland und rhein-

[1]) Die Franzosen F. de Wyzewa und G. Saint Foix unterzogen 1911 Mozarts Lebenswerk einer scharfen stilkritischen Musterung, die einerseits den Einfluß des Vaters auf die Knabenarbeiten neu beleuchtete, andererseits erstmals Mozarts erstaunliche Hingabe an musikalische Einwirkungen von außen klarstellte (hierauf fußend das etwas kalkschnäuzige Werk v. A. Schurig). Es gehört mit zu dem fast femininen Einschlag in Mozarts Wesen, wie leicht sich Wesensverwandtes auf der wachsweichen Rinde seiner Seele eingrub — aber er traf doch instinktiv eine strenge Auswahl: von Gluck z. B. hat er fast nichts angenommen (Abert I 79).

[2]) Gesamtausg. der Werke bei Breitkopf u. Härtel 1876—86. Thematischer Katalog v. L. Ritter v. Köchel (1862/89), erweitert u. berichtigt 1903 v. Paul Graf Waldersee; statt mit Opuszahlen zitiert man danach heute allgemein: Köchel Nr.... Die vollständigste Ausgabe der Briefe Mozarts bot L. Schiedermair 1914 ff. (Bd. 1 u. 2), die Antworten des Vaters und der Schwester in Bd. 3 und 4.

[3]) Noch sind Ölgemälde der Geschwister in den ihnen von Maria Theresia geschenkten Galakleidern erhalten.

[4]) Vergl. auch L. Mozarts Reiseaufzeichnungen 1763—71, hg. v. A. Schurig (1920).

abwärts durch Belgien führte nach Paris, wo der Knabe trotz Eckardt und Schobert (siehe oben S. 344 f.) als fertiger Generalbaßspieler verblüffte. Hier erschienen im nächsten Januar seine ersten vier Klaviersonaten mit Violinbegleitung, gleichermaßen unter väterlichem wie Schobertschem Einfluß, aber doch schon mit schmerzlicher Chromatik und dem „Drängen des übervollen Herzens" den spezifischen Mozart ahnen lassend. In London, wohin sich die Familie jetzt wandte, gewann nach Aussage der neuen, dort gedruckten Sonaten vor allem die elegant italienische Schreibweise des gütigen Joh. Chr. Bach auf den Knaben Einfluß: kantable Allegrogedanken, klarer Gegensatz von Haupt- und Nebenthemen treten auf, und abermals ein echt Mozartscher Zug — energische Anfänge biegen ins Nachdenkliche um. Hier entstanden auch nach Mustern von K. F. Abel seine ersten Sinfonien. Wieweit damals Mozarts wirkliches Können ging, zeigt nüchtern das während einer Erkrankung des Vaters, also ohne dessen Nachhilfe, mit Tanz- und Sonatenentwürfen angefüllte Skizzenbuch — das Bild ist trotz Satzfehlern und Ideenüberhäufung erstaunlich genug [1]). In Holland (Frühjahr 1766) schrieb Wolfgang nach schwerer Krankheit u. a. Variationen über das Wilhelmuslied und den Gallimathias musicum, ein Orchesterquotlibet in Leopolds Art; ein zweiter Pariser Aufenthalt verlief unerwünscht still, im November kehrten die Reisenden nach Salzburg heim.

Ein Kontrapunktheft zeigt, wie hier der Vater sogleich an Wolfgangs Weiterbildung ging — Mizlers Ausgabe des Fux diente als Leitfaden. Um das Können des Zehnjährigen zu prüfen, ließ ihn der Erzbischof unter Klausur den ersten Teil eines Oratoriums „Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebots" komponieren, den Rest vertonten Adlgasser und Michel Haydn. Unter Anlehnung an die Oratorien Eberlins und seines Vaters fand sich der Knabe überraschend geschickt mit dem Bombast dieser Allegorien ab, schuf fantasievoll dramatische Augenblicksbilder und lieferte sogar recht moderne Instrumentation; ebenso in einer „Grabmusik" vom nächsten Jahr, während die Pflichtvertonung der lateinischen Schuloper Apollo et Hyazinthus weniger persönlich geriet.

Vier Klavierkonzerte dieser Zeit sind neuerdings als bloße Bearbeitungen fremder Werke erkannt worden, die neuem Virtuosenausflug dienen sollten. Aber der 67/68 in Wien verlebte Winter brachte

[1]) Neudr. v. G. Schünemann 1908.

neben dem Unglück einer Blatternepidemie erstmals die lebenslänglich wiederholte Enttäuschung, daß man, nachdem der Taumel um das Wunderkind verraucht war, dem weit herrlicheren Anblick des erstarkenden Genies kaum mehr Beachtung schenkte. Wenige Monate nach der Wiener Uraufführung von Glucks Alceste vertonte Mozart auf Wunsch des neuen Herrn, Josephs II., Coltellinis Buffolibretto La finta semplice, Intrigen zögerten die Aufführung jedoch so lange hinaus, bis der Vater grollend die Partitur zurückzog; das war vielleicht kein so großes Unheil, denn der Knabe zeigte sich dieser Geschichte heiratsscheuer Junggesellen gegenüber noch reichlich weltunerfahren. An der einzigen Stelle, wo er bedeutend wird, hat er die Situation mißverstanden, und nur in der drastischen Szene eines Betrunkenen gelingt ihm schon dramatische Wahrheit. Die Thematik zeugt vom Studium der Pergolesischen Serva padrona, die sorgsame Orchesterbehandlung deutet auf den Einfluß der Wiener Buffoni vom Schlage Gaßmanns, als Höhepunkt läßt die Amoretti-Kavatine der Rosina, ein feines Rokokostücklein in Chr. Bachs Art, den künftigen Gestalter einer ganz anderen Rosina ahnen.

Weit besser glückte Mozarts „deutsche Operette" „Bastien und Bastienne"[1]), deren grobschlächtige Übersetzung von Weiskern der junge Tonsetzer unbewußt auf Rousseaus liebenswürdigen Schäferton zurückveredelt hat. Hillers Singspiele kannte er noch nicht, höchstens von Paris her Philidors und Monsignys opéras comiques, aus Eigenem steuerte er vor allem süddeutschen Liedstil bei, und das reizende, porzellanzierliche Werkchen[2]) erwies sogleich auf dem privaten Wiener Gartentheater des nachmals berühmten Magnetiseurs Mesmer volle Lebensfähigkeit. Mit drei neuen Sinfonien von 1768 ging Mozart entschieden vom Londoner zum Wiener Stile (Monn, Starzer, Wagenseil) über. Er nimmt das Menuett in etwas aristokratischerer Färbung als Haydn auf, zeigt die bei diesem beliebten Oktavierungen zwischen Bratschen und Geigen, gelangt aber nicht so bald auch zu speziell österreichischer Melodik; kühne Kampfthemen erzählen von knabenhafter Ritterromantik. Wenigstens der Abschluß des sonst enttäuschenden Wiener Aufenthalts brachte einen höfischen Erfolg: bei der Einweihung eines Waisenhauses dirigierte Mozart in Gegenwart des Kaisers eine eigene Festmesse — ob und welche von den erhaltenen, ist strittig. Die folgende Salzburger Zeit verlief

[1]) Zur Vorgeschichte siehe oben S. 373f.

[2]) Vergl. auch die feinsinnigen Regiebemerkungen bei E. Lert, Mozart auf dem Theater S. 290ff.

bis auf eine vom Erzbischof nachgelieferte Aufführung der Finta semplice in stiller Arbeit an allerliebst intimen, aber auch konzertfreudigen Serenaden für Freunde und Gönner; mehrere Messen beleuchten seinen Weg von der provinzialen Steifheit Eberlins und L. Mozarts zum Hassischen Prunkstil empor, den seine Primizmesse für den Jugendfreund Dominicus Hagenauer erstmals voll ausprägt.

1770 gingen Vater und Sohn auf ihre erste italienische Reise, der eben noch zum Salzburgischen Hofkonzertmeister ernannte Fünfzehnjährige als einer der letzten Romfahrer der deutschen Musik. Überall erntete er als Klavierspieler stürmische Virtuosenerfolge, begegnete in Mailand Piccini und dem alten Sammartini, in Bologna dem greisen Farinelli[1]) als mumienhaftem Zeugen vergangener Belcantoherrlichkeit und dem liebreichen Padre Martini, bei dem er folgenreiche Kontrapunktstudien begann. In Rom schrieb er nach einmaligem Hören Allegris ängstlich behütetes Miserere nach — eine glänzende Gedächtnisleistung —, in Neapel nahm sich Jommelli freundlich seiner an, und die persönliche Bekanntschaft mit Paisiello und dem ähnlich frühreifen F. de Majo[2]) hinterließ Werkspuren. Auf der Rückreise in Rom erhielt der Jüngling gleich Gluck den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn, hat aber den Titel eines Cavaliere nicht lange geführt; zu Bologna verhalf ihm Padre Martini zu ehrenvoller Aufnahme in die philharmonische Gesellschaft[3]). In Mailand brachte ihm sein Mithridate in Ponto den ersten italienischen Bühnenerfolg und zugleich den wichtigen Auftrag, für eine erzherzogliche Hochzeit die Serenata zu schreiben — mit dieser, Ascanio in Alba, schlug er in den Augen des Publikums sogar die zur gleichen Gelegenheit geschaffene Opera seria „Ruggiero" Altmeister Hasses[4]). Den Winter 1771/72 verlebte Wolfgang daheim, wo er Sinfonien und Divertimenti schrieb und den neuen Erzbischof mit einem Festspiel Il sogno di Scipione begrüßte. Seine nächste Mailänder Oper, Lucio Silla, gewann mancher Premièrenunfälle unbeschadet wieder allgemeinen Beifall, trotzdem hat er seit-

[1]) Siehe oben S. 290.

[2]) Ihm dankte er vor allem (vielleicht z. T. über Chr. Bach) jene reichere Orchestersprache, die im wesentlichen die Buffoprägnanz charakterisierender Begleitmotive auf die ernste Oper übertrug, die bekannten Erregungssynkopen und so manche typische Melodiewendung.

[3]) Nach neuerer Aktenforschung erscheinen die Umstände der hierbei vorausgegangenen Klausur-Probearbeit nicht mehr ganz so sensationell; Martini hatte den Kandidaten tüchtig vorbereitet und dürfte nachträglich noch manches korrigiert haben.

[4]) Vergl. auch oben S. 264.

dem keine Scrittura mehr für Italien erhalten — er war dem Ausdruckskreis der Opera seria innerlich entwachsen und kehrte im Frühjahr 1773 als entschiedener Romantiker aus Italien heim.

Die Hasseschule war damals in zwei Hauptäste auseinandergewachsen — den musikdramatischen Zweig Jommelli-Traëtta-Gluck behandelte das Ende unseres vorigen Kapitels; dem anderen, konzertfreudigen und klangseligen Majos, Galuppis, Chr. Bachs, die bezeichnend genug das Drama bis zu sichtlicher Vernachlässigung des Secco hintansetzten, schloß sich Mozart auf Betreiben des klugen Vaters als dem damals „moderneren" an und erschien so als Mitläufer von Piccini, Sarti, Guglielmi. Die wenigen erhaltenen Stücke aus Mithridate zeigen den Werdenden noch bis zu drolliger Ungeschicklichkeit dem gleichzeitigen Italienertum unterlegen[1]), in Lucio Silla dagegen spürt man sogleich persönliche Genieblitze, die Chöre sind ausgezeichnet, und erstmals begegnet man jenen dem reifen Mozart eigenen Augenblicken dämonischer Gespanntheit. Ähnlich steigt, zumal in den hervorragenden Chorsätzen, beim Ascanio die innere Linie an, und vollends im Re pastore (1775 für Salzburg geschrieben) zeugt die verhältnismäßig bekannte Sopranarie mit Solovioline für die rasch erstiegene Höhe. Vor allem aber in dem metastasianischen Judithoratorium La Betulia liberata kündigt sich zwischen vielem nur hassisch Nachempfundenen schon der große Dramatiker an, und man bewundert sein sicheres Empfinden für den jeweiligen Gattungsstil. Die Kirchenmusik dieser Jahre schwankt zwischen gelehrten Nachwirkungen der Bologneser Studien und düster dramatischen Impressionen; auch seine Salzburger Litaneien arbeiten der „romantischen Krise" von 1773 sichtlich vor. Dann aber stellen die leidenschaftlichen sechs Streichquartette aus italienischen Lucio-Silla-Tagen[2]) und jene neuen Sinfonien, die der Komponist neben dem herrischen Erzbischof unlustig im Salzburger Collegium musicum mitgeigen mußte, als sogleich beargwöhnte Absagen an den alten Gesellschaftsklingklang Mozartschen „Sturm und Drang" dar. Auch in den von Schobert'schen Molltönen erfüllten, gleichaltrigen sechs Violinsonaten[3]) gebärdet sich der Jüngling als gefährlicher Umstürzler —

[1]) H. Kretzschmar widerlegte als Erster aus reicherer Partiturenkenntnis die Jahn-Deitersche Märchenbildung vom jungen Mozart als sofortigem „Besieger" der Welschen Petersjb. 1905 und Ges. Aufs. II 257 ff.).

[2]) Sein erstes Streichquartett schrieb Mozart 1770 in Lodi.

[3]) Seit 1900 wieder durch Rudorffs Urtextausgabe der Berliner Akademie der Künste zugänglich, auch von Gärtner als „romantische Sonaten" bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

das gleiche Jahr brachte ja mit Goethes „Werther" die große Proklamation des „echten Gefühls". Daß Mozart unter solchen Umständen die heimischen Verhältnisse bald als drückende Enge empfand, ist klar. Ein neuer Aufenthalt in Wien verschaffte dem Sohn zwar trotz Leopolds Bemühungen keine günstigere Anstellung, wohl aber erhielt Wolfgang von München den ehrenvollen Auftrag, für den dortigen Karneval 1775 die „burleske Operette" (Lert) La finta giardiniera zu schreiben[1]). Der ursprüngliche Goldonische Text (als La buona figlia für Piccini) ist von einer etwas puppenhaft spielerigen Tragikomik, die bei Mozart seltsam flimmert — Anfossis vorhergegangene Vertonung wird er gekannt haben. Die Partitur enthält eine Fülle genialischer Züge, nur in der einheitlichen Durchführung der Charaktere erweist sich der Neunzehnjährige noch nicht völlig auf der Höhe der Zeit; 1780 hat Mozart das feinschmeckische Werk zum deutschen Singspiel „Die Gärtnerin aus Liebe" umgestaltet, das noch heute vielfältigen Genuß bereitet. Das in Salzburg verlebte Jahr 1775 brachte Unmengen neuer wichtiger Musik hervor, so die allerliebste Haffner-Serenade mit konzertierender Geige, einige Sinfonien, die dem Vater und dem Erzbischof als über ihren Gesichtskreis hinausgehend wachsendes Unbehagen bereiteten, Klavierkonzerte für Mozarts wachsenden Schülerkreis, Messen, Divertimenti, vierhändige Klaviersonaten. Besonders sei aber der sieben Violinkonzerte gedacht, die noch heut zum wertvollsten Besitz der Geigerwelt gehören[2]).

1777 quittierte Mozart, der nicht jedesmal mehr um Urlaub betteln mochte, den Salzburgischen Konzertmeisterdienst und wagte, nur von der Mutter begleitet, in etwas abenteuerlicher Erwartung des Großen Loses eine Reise nach Paris. Der Vater blieb in berechtigter Sorge daheim: Wolfgangs kindskäpfische Briefe erzählten von derben Neckereien mit einem Augsburger „Bäsle", dann von dem glänzenden Mannheim mit seiner Fülle von Anregungen, wo leider trotz monate-

[1]) Schubart bezeugt den großen Erfolg der Münchener Uraufführung, der freilich durch widrige Umstände nicht zu breitem Ausschwingen kam.

[2]) Am bekanntesten sind das D-dur und das fabelhaft frische in A-dur mit der eigentümlichen slavonischen Bärentanzepisode im Menuettrondo (beide mit Joachims feinsinnigen Kadenzen in der Violinschule Joachim-Moser III); das kleine G-dur-Konzert verdient ob seines bezaubernden Mittelsatzes Erwähnung: ein Sehnsüchtiger schaut nachts zum Ballsaal empor, hinter dessen beleuchteten Fenstern die Geliebte im Walzer dahinschwebt. Als stilistische Vorbilder dürfte Mozart wohl weniger die Viottischen Erstlinge (Abert I 509) als vielmehr Tartini, Somis, Pugnani gekannt haben.

langem Aufenthalt und den Bemühungen der neuen Freunde Wendling, Raaf, Cannabich keine Kapellmeisterstelle zu erlangen war — vor allem aber sah Leopold mit Besorgnis seinen Sohn hier plötzlich dem Sturm erster Liebesleidenschaft anheimfallen. Der jungen Sängerin Aloysia Weber huldigte er nicht nur mit Bravourkompositionen, sondern träumte auch davon, mit ihr in Italien Lorbeer zu pflücken. Erst auf des Vaters beschwörende Briefe hin setzte er benommenen Kopfes die Reise nach Paris fort. Als er dort im April 1778 eintraf, standen die Kämpfe zwischen Gluckisten und Piccinisten eben auf dem Siedepunkt, weckten aber bei Mozart mit ihrer spekulativen Prägung keinerlei Echo und ließen ihn selbst völlig unbemerkt im Hintergrund bleiben. Mehr als Rameaus und Glucks Feierlichkeit fesselten ihn Grétrys und Dunis liebenswürdige Spielopern, was dem Blondchen der „Entführung" bald zum Vorteil gereichen sollte. Alle Versuche, sich durchzusetzen, führten nur zu der Balletmusik Les petits riens für Noverre [1]) — zierliche Rokokosächelchen, die man heut noch manchmal als Orchestersuite hört — und zu einem sinfonischen Erfolg im Concert spirituel. Überdies traf ihn der schwere Schlag, im fremden Land die geliebte Mutter begraben zu müssen (Baron Grimm nahm sich seiner wie auch schon in Knabenzeiten gütig an), und auf der Heimfahrt wies ihn die geliebte Aloysia, von Münchener Erfolgen gebläht und durch seine Pariser Enttäuschung ernüchtert, kalt ab; das gute, trostbereite Bäsle war ihm dafür kein Ersatz. Schweren Herzens hatte Mozart schon von Paris her väterlichem Drängen nachgegeben und erneut Salzburgischen Dienst, diesmal den des Hoforganisten als Nachfolger Adlgassers, angenommen. In dieser Epoche daheim schrieb er drei neue große Sinfonien, das Concertante für Geige und Bratsche mit Orchester, die in ihren Chören auf die Zauberflöte vorausdeutenden Inzidenzmusiken zum Schauspiel „König Thamos" sowie zu dem Türkensingspiel „Zaïde" (nach André) mit einem fesselnden Melodram, endlich die bekannte, glänzende „Krönungsmesse".

Für den Münchner Fasching 1781 entstand zu einem alten Libretto für Campra 1712, von Varesco nunmehr etwas à la Gluck frisiert) sein Idomeneo, ein gräzistisches Jephtadrama, das sozusagen das Portal zum „reifen" Mozart bildet. Trotz halb widerwilliger Hinneigung zum Meister der Taurischen Iphigenie, den gleich der meisterhafte Doppelchor der Schiffbrüchigen und die vielen Akkompagnati mit größeren Szenenfolgen spiegeln, bleibt das Werk mehr konzertante Opera seria

[1]) Siehe oben S. 387 f. und bei Lert S. 320 ff., der anstelle der verschollenen Handlung eine neue von E. Grondona mitteilt.

etwa Sartischer Richtung[1]). Das Orchester ist besonders in mehreren Märschen glänzend behandelt, die Titelrolle für Raaf geriet vielleicht etwas zu elegisch, dagegen gelangen die Frauengestalten völlig, und zumal die zweite Arie der Ilia Se il padre perdei mit vier obligaten Instrumenten bedeutete die schönste Ankündigung für Konstanzes „Martern aller Arten". Zwar kann Idomeneo heut nicht mehr (wie O. Jahn noch behauptete) als epochemachend in der Geschichte der Opernkomposition gelten, sondern besitzt mehr hohe Wichtigkeit für Mozarts eigene Musikentwicklung — wohl aber hat er hier als Opernregisseur[2]) mit dem leidenschaftlichen Realismus der Chordarstellung zumal im zweiten Finale gegenüber Glucks Klassik eine mächtige Neuerung geschaffen; dies übrigens im Jahr der Schillerschen „Räuber".

Bald darauf ließ der absolutistische Erzbischof seinen Kammervirtuosen nach Wien nachkommen Hier folgten kleinlichste Schikanen, als deren schändlicher Vermittler ein roher Kammerherr Graf Arco sich tätlich an Mozart vergriff. Daß dieser empört mit seinem Brot- und Landesherrn auf immer brach, erscheint uns heute selbstverständlich; daß der autoritätengläubige Vater anderer Meinung blieb, rückt uns ihn als Angehörigen einer älteren Zeit in weite Ferne. Seither blieb Mozart als freier Künstler in Wien. Die erste Frucht der gewonnenen Unabhängigkeit galt dem deutschnationalen Opernunternehmen Josephs II. (siehe oben S. 382): 1782 errang sein geniales Singspiel „Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail"[3]) mächtigen Erfolg, zu dem besonders Ludwig Fischer als stimmgewaltiger und humorvoller Osmin beigetragen hatte[4]). Gleich die maifrische Märchenouvertüre

[1]) Geradezu in symmetrischem Gegensatz zu Glucks Alceftenvorrede steht Mozarts programmatische Äußerung an den Vater (Brief v. 13. 10. 81): „Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein."

[2]) Lert S. 332 ff.

[3]) Es entbehrt nicht der Komik, wie Bretzner öffentlich in den Literaturblättern protestierte, daß Stephanie d. J. sein Schauspiel mit Andrés Musik für einen „gewissen Menschen" Mozart in Wien zum Opernbuch umgestaltet habe. Siehe auch Preibisch, Quellenstudien zu Mozarts Entführung (Sbd. JMG. X).

[4]) Dank dieser prachtvoll bühnenwirksamen Rolle würde das Werk heute viel allgemeiner auf dem Spielplan stehen, wenn nicht beide Frauenpartien so gefährlich hoch lägen (bis e''') und unsere Sänger sich besser mit den italienisch gerichteten Koloraturen des Liebespaares abfänden. Eine wesentliche Erleichterung bedeutet jedenfalls Lerts Vorschlag (S. 361), die nur der „geläufigen Gurgel der Cavalieri" zugestandene Bravourarie Constanzes „Martern aller Arten" ihrem ursprünglichen Hauptgesang „Traurigkeit war mir zum Lose" aufzuopfern und damit Mozarts eigentliche Absicht wiederherzustellen.

„Von fremden Ländern und Menschen" (um mit Schumann zu reden) samt ihrer ruhigeren ⅔ Episode bereitet auf ein Werk vor, das sich über die durchschnittliche Singspielliteratur ähnlich weit erheben sollte wie Figaro und Don Giovanni über die damalige Buffooper — man trifft auf echte, wahrhaftige Menschen! Welche Komik dann gleich in der Eunuchenmelancholie von Osmins g-moll-Liebesliedchen mit dem verkehrt betonten „Trallalera", seinen grotesken, exotisch gefärbten Wutausbrüchen, später dem unendlich drolligen Bacchusduett. Hier sehen wir den genialen Charaktergestalter Mozart voll am Werke: wie warm und elastisch Belmonte, wie gefühlvoll und rein seine mit Luise Millerin nahverwandte Constanze; dann das muntere Blondchen und der fixe Pedrillo, endlich der edle Selim als Abbild von Lessings kürzlich erschienenem Saladin (Nathan 1779!) [1]). Eine Fülle wundervoll inspirierter Musik hüllt uns ein, und besondere Aufmerksamkeit verdient, wie restlos der Meister italienischen Buffowitz der Orchestersprache, französische Koketterie (Blondchen) und deutsche, Werthersche Empfindsamkeit in liedhafter Prägung zur Einheit verschmolzen hat.

Dies Werk hat sozusagen einen doppelten Boden, für Mozart besaß es auch einen privaten Sondersinn, vollbrachte er doch damals noch eine zweite „Entführung"; es ging ebenfalls um eine Constanze, aber die „aus dem Auge Gottes", wie das Haus hieß, wo er jetzt bei der Mutter seiner einst heißgeliebten Aloysia Weber, inzwischen verehelichten Lange, wohnte. Diesmal gewann die jüngere Schwester Constanze sein Herz, die etwas anfechtbaren „Weberischen" und der Vormund scheinen einen wahren Sturm auf den vielversprechenden Freier inszeniert zu haben, und Mozart heiratete zu seines Vaters ewigem Groll schließlich mehr aus Ehrgefühl denn aus Leidenschaft das gutmütige Mädchen, das musikalisch nicht ohne Talent und Ernst, übrigens aber aus elterlicher Vererbung undisziplinniert und unwirtschaftlich war. Bald merkte Mozart auch, daß er auf vieles Höhere bei ihr verzichten müsse, blieb ihr aber trotz mancher gebeichteten „Stubenmädeleien" der rührendste Gatte und hat sogar zweifellos veredelnd auf sie eingewirkt. Von dem Erfolg der „Entführung", den auch Gluck hoch anerkannte, hatte er sich eine glänzende Existenz in Wien versprochen, doch verfolgte ihn seitdem zunehmender Unstern: Krankheit, schwere Kindbetten der Frau, Mangel

[1]) Daß Mozart hier in vielem, z. B. den großen Finales, nicht in solchem Grade erster Erfinder war wie z. B. noch Lert meinte, zeigt ein Blick etwa auf Neefes Adelheid v. Weltheim (siehe oben S. 397).

an richtiger Sparsamkeit brachten ihn immer tiefer in Schulden und Not, zeitweilig sogar in Wuchererhände. Ein Wettstreit bei Hofe mit Clementi, dem er das Thema der Zauberflötenouvertüre verdankte, zeugt zwar für die Anteilnahme Josephs II., widrige Zufälle verhinderten aber noch lange eine zulängliche Anstellung, und selbst den heißumworbenen Posten des Stephansorganisten sollte Mozart nicht mehr erben, da ihn der uralte L. Hoffmann als dessen Inhaber überlebte.

Wir haben uns Mozart als einen kleinen, unansehnlichen, blassen Mann vorzustellen[1]), vorzeitig überarbeitet, von stark sinnlichem Temperament, dessen genialer Ausdruck nur am Klavier recht in Erscheinung trat; sehr elegant gekleidet, kindlich ausgelassen unter Freunden[2]), die er zumal in Wiener Freimaurerkreisen fand; um Staatsdinge unbesorgt, doch Josephinischer Aufklärungspatriot und voll schlichter Frömmigkeit, ungemein zart in ernsten Lebensfragen[3]); klug wägend bei theatralischen Dingen, aber weder Journalist noch Theoretiker. Bei Tag und Nacht, beim Kegelspiel wie beim Stundengeben verfolgte ihn eine erdrückende Fülle musikalischer Gesichte, die er mit fabelhaftem Gedächtnis frei entwickelte und oft jahrelang nebeneinander fertig im Kopf trug, weil er die Mühe der Niederschrift scheute[4]). Seit 1784 einte ihn innigste Freundschaft mit dem um 24 Jahre älteren Haydn, wie es erstmals die Widmung sechs meisterlicher Quartette Mozarts an den caro amico beweist; Stücke, die zwar technisch Haydn viel verdanken,

[1]) Über Mozartporträts C. Vogel im Petersjb. 1899 und Abert II 1036 ff.

[2]) So gehen seine Briefe ans Bäsle stellenweis über die Grenze des Druckbaren. Seine Kanontexte sind von saftigster Derbheit, auch das „Bandelterzett" ist ein liebenswürdiges Denkmal lustigster Laune; sein „musikalischer Spaß" (oft Bauernsinfonie genannt) karriliert einen komponierenden Nichtskönner bei großen Sinfoniekabsichten. Oder man sehe die Juxvorschriften in seinen Partituren für den Freund Leutgeb, einen gutmütigen Waldhornisten.

[3]) Man lese den Brief aus Paris, in welchem er Leopold den Tod der Mutter mitteilt oder seine humorvollen, unendlich geduldigen Zettel an Constanze.

[4]) Z. B. hat er nach eignem Geständnis manchmal während der ersten Niederschrift eines Satzes bereits den nächsten mit aller geistigen Sammlung geformt. Hierher gehört auch die berühmte nächtliche Niederschrift der im Kopf längst fertigen Don Giovanni-Ouvertüre einen Tag vor der Uraufführung, während ihm Constanze Märchen erzählen mußte. Oder er schreibt 1771 aus Mailand der Schwester: „Ober unser ist ein Violinist, unter unser auch einer, neben unser ein Singmeister, der Lektionen giebt, in dem letzten Zimmer gegen unser ist ein Hautboist. Das ist lustig zum Componiern! giebt einem viel Gedancken!" Dabei schuf er doch nicht immer so mühelos, wie es bei der Seltenheit schriftlicher Skizzen oft scheinen möchte; mehrere Niederschriften eines Werkes zeigen ihn meist peinlich um Besserung und Rundung des Gewollten bemüht.

aber durch ihren stark sentimentalischen Gehalt der damaligen Kritik „doch wohl zu stark gewürzt" vorkamen und einen Dittersdorf durch die „Überfülle herrlichster Gedanken" etwas bedrängten. Einzig Haydn als allein ebenbürtiger Musiker ermaß des Freundes Bedeutung schon damals trotz dem Unterschied der Generationen und Temperamente voll und ganz[1]).

Wichtig wurde daneben der Verkehr mit dem Wiener Musikpapst Baron G. van Swieten, der als Gesandter in Berlin Anhänger Kirnbergers und Ph. Em. Bachs geworden war und nun Mozart für die Wunderwelt J. S. Bachs und Händels gewann. Deutlich sieht man an der von Al. Schmitt 1901 vervollständigten C-moll-Messe und den meisterlichen Klavierphantasien mit Fugen, wie Mozart sich diese Riesen schrittweis und nicht mühelos zu eigen machte, was seine Schreibart mächtig vertiefte und zugleich verdeutschte; der Zauberflötenstil trägt dann davon die stärksten Spuren[2]). In einer Reihe reifer Violinsonaten stellte er, die in Mannheim gemachte Bekanntschaft mit solchen J. Schusters verarbeitend, das volle Gleichgewicht zwischen Geige und Klavier her. Auch bei neuen Opernplänen tönten Mannheimer Eindrücke nach: er war Augenzeuge der Wieland-Schweitzerschen „Rosemunde" gewesen (vgl. oben S. 395) und trat mit Holzbauers Librettisten Klein in Verbindung; zu Buffostücken lieferte er Einlagen und schuf mit dem „Schauspieldirektor" ein größeres Gelegenheitswerk. Schließlich fand er in dem jüdischen Abbate Lorenzo da Ponte, einem ähnlichen Abenteurer wie Calzabigi, den geeigneten Textdichter[3]). 1785 entstand als beider erstes gemeinsames

[1]) Rührend schreibt Haydn 1787 an die Prager Operndirektion, die von ihm ein Bühnenwerk neben Figaro und Don Giovanni wünschte: „Könnte ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den teuren Mann festhalten, aber auch belohnen... Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kais. oder kgl. Hofe engagiert ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb."

[2]) Für van Swietens adliche Abonnementskonzerte 1789/90 entstanden auch Mozarts Händelbearbeitungen (Acis u. Galathea, Alexanderfest u. Caecilienode, besonders Messias), die neben den Hillerschen für die damalige Ausbreitung Händels viel getan haben, in ihrer antibarocken Uminstrumentierung jedoch wie die auf gleichem Boden stehenden von R. Franz für die Gegenwart unmöglich geworden sind.

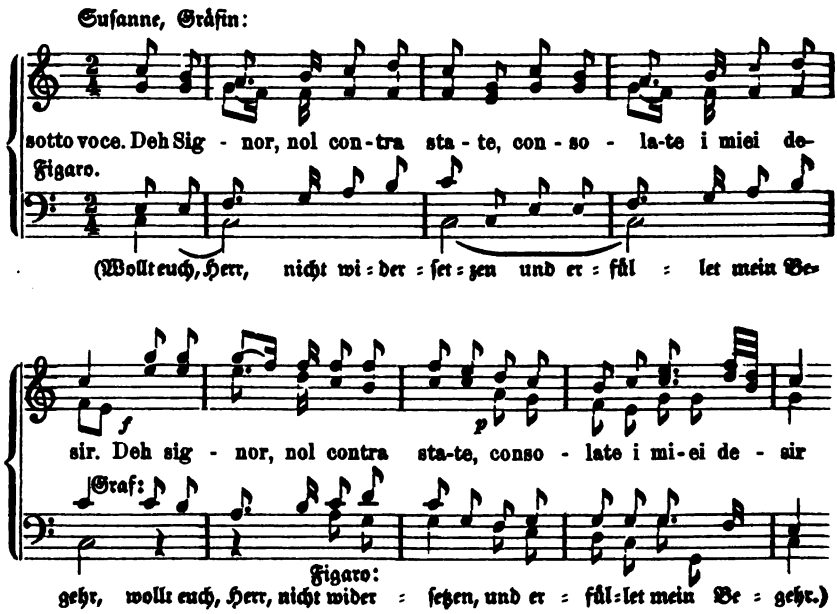
[3]) Vgl. auch Boas, Da Ponte und Wien (Sbd. IMG XV) und die in Amerika geschriebenen Erinnerungen Da Pontes (deutsch Stuttgart 1847/61), der 1838 in Newyork gestorben ist.

Werk das unsterbliche musikalische Lustspiel Le nozze di Figaro, das gegen Righinis und Salieris Wettbewerb nur durch einen Machtspruch Josephs II. im nächsten Mai zur Wiener Uraufführung gelangen konnte, dann allerdings auch einen der größten Erfolge aller Musikgeschichte errang. Des Beaumarchais bissiges Intrigenstück, dieser „Sturmvogel der französischen Revolution", dessen erster Teil später in Rossinis Barbier de Séville seine geistreichste Vertonung finden sollte, ist von Da Ponte (wenigstens in den ersten drei Bildern ganz geschickt) zu einer, Satire und Politik doch nur wenig zurückstellenden Musikkomödie voll Sturm und Drang umgestaltet worden, deren gepfefferten Reiz freilich die jämmerliche Übersetzung des Weimarers Vulpius[1]) kaum ahnen läßt. Mozarts Genius hat sich hier jedenfalls unbehindert in vollster Weite entfalten können, und wenn ihn auch im Schlußaufzug die Häufung von Verlegenheitsarien ein wenig herabstimmte, so würde doch noch deren schwächste den Stolz jedes anderen Meisters ausmachen. Welch ein Schwelgen in himmlischster, von Geist und Feuer durchglühter Musik, welch traumwandlerisch sichere Ausgestaltung unvergeßlicher Charakterfiguren!

Schon die Ouvertüre, die in schalkhafter Diskretion so leise beginnt, daß ihr erster Takt überhaupt nicht dasteht, ist von fröhlichsten Champagnerteufelchen durchschwirrt, von feinstem Übermut durchzuckt, so daß selbst ernsthaftere Augenblicke stets neue Liebenswürdigkeit gebären. Wie im ersten Duett zwischen Figaro und Susanne das resolute Kammermädchen immer mehr thematisches Übergewicht gewinnt, wie dann Figaro in Mozarts volkstümlichster Ariette dem contino mit dem chitarrino zum Tanze aufspielt, wie Susanne und Marzelline sich bissig bekomplimentieren, das ist wahrlich schon ein vielversprechender Prolog. Doch mit Cherubinos singendem Allegro „Neue Freuden, neue Schmerzen" setzt der ganz große Mozart ein — nie ist ungestüme Jünglingsschwärmerei eines künftigen Don Giovanni (Kirkegaard) in schwungvollerem Zuge dargestellt worden. Dann das Non più andrai mit seinem Schmetterlingsgaukeln und Bänderflittern im Anfang, der Parodie des Leutnantslebens im Verlauf. Welchen Menschenschilderer zeigt gar das Terzett: der herrische Graf, Susannens lachende Angst, Basilios messerscharfer Hohn, und vor allem die fassungslose Verblüffung in der zunächst einfach weiterschnurrenden Musik, als

[1]) Sie verschiebt z. B. den Beginn von Figaros berühmtem Non più andrai seit 130 Jahren bei greulichen Reimen vom galanten sogleich aufs kriegerische Gebiet, was den Charakter der zugehörigen Musik ganz verfälscht.

man im Lehnstuhl den Pagen entdeckt! Eine unvergleichliche Affektenmischung aus Liebessehnsucht und Keuschheit bedeutet die zauberhafte Kavatine der Gräfin, mit der Cherbinos schwärmerische Gitarrenkanzone Voi che sapete an tonlichem Reiz wie an gedanklicher Plastik wetteifert. Nun das lebensprühende Finale mit dem eisernen „Sterben muß er" des Grafen, hinter dem doch Mozarts Ironie hervorlächelt, und die spitzbübische Harmlosigkeit, mit welcher Susanna menuettänzelnd hervortritt („Da steht er und schämt sich, der gnädige Herr"), bis schließlich in berauschendem Wohlklang das volle Ensemble aufwallt[1]):



Im zweiten Akt sind dann die Hauptperlen: des Grafen bitterböses „Den Prozeß schon gewonnen?", das reizende Briefduett, vor allem aber Susannas sogenannte Rosenarie mit ihrem wundersam menschlichen Rezitativ[2]). Mozarts Großtat bei „Figaros Hochzeit" war

[1]) Unverkennbar klingt die Stelle noch in Schumanns „Faust" nach („Knaben, mitternachtgeborne"). Daß Mozart vielleicht durch Gaßmanns La casa di campagna (1773) rhythmisch beeinflußt war, bemerkt G. Donath (Adlers Studien II 126).

[2]) Übrigens sollte man schleunigst wieder mit dem „modernen" Kapellmeisterunfug aufräumen, Tonfälle wie „Endlich naht sich die Stunde, wo ich dich, Geliebter, bald ganz besitzen werde" ohne die aus bester Mozartüberlieferung stammenden freien Vorhalte singen zu lassen. Diese „weichlich" zu finden, bekundet nur Geschmacklosigkeit.

nicht nur, daß er alte Musikformen durch neue Verbindungen erstaunlich aufgefrischt und um diesen Rahmen einen Kranz unverwelklicher Melodien gewunden hat, sondern noch mehr — er schuf bei vertraulichstem Gesprächston eine ganz neue Mischung von Scherz und Ernst in der Oper und gestaltete als weltschöpferischer Dichter in Tönen eine Reihe blutvoller, einzigmaliger Individualitäten. Kein Wunder, daß dieser vielleicht blumigste und zugleich spritzigste deutsche Wein, den das musikalische 18. Jahrhundert gekeltert, dem neunzehnten immer besser gemundet hat; heute hält „Figaro" wohl die Spitze in der Statistik Mozartscher Bühnenaufführungen. Gleichwohl hat das Werk seinem Schöpfer zunächst nur wenig geholfen, denn nur Wien und Prag brachten es, und Mozarts drückende Stundenfron ging weiter. Damals schrieb er u. a. das bekannte A-moll-Rondo für Klavier, die vierhändigen Sonaten, das schwellende Klarinetten- (Kegelstadt-) Trio, das B-dur-Klaviertrio, die A-dur-Violinsonate, für Streichorchester die weitbekannte „Kleine Nachtmusik", zwei seiner herrlichen Streichquintette (darunter das in G-moll) und die große D-dur Sinfonie (Köchel 504).

Der Figaro knüpfte verheißungsvolle Beziehungen zu Böhmens Hauptstadt, die Mozart 1787 auf Einladung des trefflichen Klavierspielers Duschek und des böhmischen Hochadels erstmals besuchte, um reichen Dirigenten- und Virtuosenlorbeer zu ernten. Nach Wien heimgekehrt, sah er sich durch den Erfolg von V. Martin y Solers Cosa rara und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" empfindlich kaltgestellt. Um so lieber ließ er sich von Da Ponte zu neuer Tat aufrufen: im Sommer 1787 entstand Don Giovanni, der im Herbst mit der rein italienischen Truppe Bondini zu einer glanzvollen Prager Uraufführung gelangte[1]). Die Oper erlitt in Wien, wo Mozart inzwischen wenigstens zu Josephs II. Kammervirtuosen ernannt worden war, zunächst ausgesprochenen Mißerfolg und konnte erst mittels neuer Einschübe, die zwar musikalisch hochwertig, dramaturgisch aber zumindest überflüssig sind, mühsam durchdringen. Auch auswärts machten Figaro und Don Giovanni nur langsam Fortschritte, man fand sie der damaligen Modeware gegenüber zu schwer und zu gediegen, warf auch der Musik „Grille, Laune, Stolz" vor oder stieß sich, wie noch Beethoven, an den „unmoralischen" Stoffen.

Nach langer Vorgeschichte[2]) war das Drama vom Steinernen

[1]) Vgl. Mörikes feinsinnige Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag".

[2]) Schon das spanische Schauspiel des Tirso de Molina (1630) hat die späteren Hauptzüge ein Jugendwerk Molières fügt die Gestalt der Elvira ein und vertieft die

Gast in dem Text von Bertati für Gazzaniga fast wörtlich zu Da Pontes geschickter Fassung emporgewachsen[1]). Mozart hat dann daraus die große Absage des überschäumenden Lebensdranges an die sittenwächterische Vernünftelei, den gewaltigen romantischen Urmythos der Sinnenlust jenseits von Gut und Böse geschaffen, der zum „Faust" als der ewigen Legende vom Irrweg des lichtsuchenden Menschen das gleich hohe, musikalische Gegenstück bildet[2]). Goethe selbst hat schön zu Eckermann gesagt, hier dürfe nicht mehr vom „Komponieren", sondern nur noch von „genialer Schöpfertat" Mozarts gesprochen werden.

Schon die französische Ouvertüre stellt uns die zwei Grundelemente dieser Tragödie des Dämons vor Augen: ehernen Schicksalsverlauf und kühn dagegen sich aufbäumende Leidenschaft, in düster spukhafter Knappheit ein ganz untheoretisches, lebenshaftes Bild vom Problem der Willensfreiheit. Alle Handlungsmomente und Personen sind nur dazu da, den Helden indirekt von stets neuer Seite zu beleuchten: sein burlesker Schatten Leporello, der ihn selbst von der bisherigen Possenkomik entlastet; der ehrenhaft-ritterliche Don Oktavio, den man nicht durch „lyrische" Rollenbesetzung zum Waschlappen entstellen sollte; seine scheu mädchenhafte Verlobte Donna Anna, die durch die irreführende Tradition der Schröder-Devrient ins hochdramatische Fach umgefälscht worden ist[3]) und damit den Tenor noch mehr zum Schwächling stempelt, während umgekehrt die kühne, leidenschaftliche Elvira des Wüstlings starke Gegenspielerin darstellen sollte; der derb zutappende Masetto, das lüsterne Zerlinchen, der geisterhafte Komtur. Gleich die skizzenhaft verflatternde Zweikampfszene stellt als fantastisches Dämmerstück „in Callots Manier" vier von ihnen unverlierbar fest. Wie frivol jetzt Leporellos Registerarie in Elviras Gegenwart[4]). Wieder eine andere

Rolle des Dieners; seit 1690 (Torgau) treten auch deutsche Volksstücke von derbem Muritatenton auf, 1736 lieferte Goldoni weitere wichtige Einzelheiten. In Frankreich bemächtigte sich 1713 die Opernbühne des Stoffs, bei den Ringottis trägt er bereits italienisches Gewand; Glucks Ballet von 1761 machte ihn in Wien volkstümlich, seitdem häuften sich die Buffobearbeitungen.

[1]) Zum Inszenierungsproblem vgl. meinen Aufsatz im Mozartjb. I (1922).

[2]) Welch monströser Übersteigerungswille dann bei Grabbe, beide Riesen gar in ein einziges Stück zu bannen!

[3]) E. T. A. Hoffmanns Fabel, daß selbst Donna Anna dem Wüstling innerlich anhänge oder ihm gar zum Opfer gefallen sei, hat bis zu Lert einschließlich gelockt; dennoch hat Abert Recht, daß Mozart von diesem Zuge nichts weiß.

[4]) Feinfühlig bemerkt E. Krebs (a. a. O. S. 78), wie hier und an anderen Stellen Mozarts Orchesterinstrumente sich fast zu persönlich agierenden Mitspielern verdichten — der „ideale Zuschauer" des Gluckschen Chores ist sozusagen ins Orchester hinunter gewandert.

Welt: Bauernhochzeit, Masettos trotziges „Hab' verstanden, gnäd'ger Herr" und das schwüle Duettchen La ci daremm' la mano, dann das herrlich lebensvolle Quartett, von Donna Annas Accompagnato und ihrer Erkenntnisarie gekrönt. In gleich unerhörtem Reichtum geht es weiter: das Champagnerlied in atemberaubendem Prestissimo, das berückende Batti batti bel Masetto der kleinen Schwerenöterin, schließlich das erste Finale, das die bisherige Nummernoper sogar über den Dekorationswechsel hinweg zur großen Szene auflöst: das Maskenterzett, das prickelnde Ballmenuett, die großartige rhythmische Verwebung dreier Tanzorchester, das klangmächtige Chorensemble Trema trema scellerato. Dann im zweiten Akt das karrikierende Mandolinenständchen, die von Ironien blitzende Verkleidungsszene, bei der Don Giovannis Wesen so seltsam shakespearisch hinter Leporellos Maske hervorlugt. Weiter die gespenstisch possenhaften Kirchhofsabenteuer: Leporello in komischen Nöten, Ottavios durchaus nicht weichliche B-dur-Arie, Don Giovannis zynische Einladung an das Standbild, das im Ton des Alcestenorakels antwortet — eine der stärksten Szenen der musikalischen Weltliteratur. Endlich nach dem Wollüstling und dem Atheisten auch noch der Prasser, der sein letztes Mahl mit Rabelaisschen Humoren würzt; Elviras fieberhafte Warnung, der Desperadoauftritt mit dem starren Vernichtungsboten, dann der Teufelsgesang aus der Tiefe emporbrüllend: „Solches ist erst der Eingang, Grauses noch wartet dein." Und nach der Höllenfahrt der Buffoepilog des Dramma giocoso, in dem Mozart den Triumph der überlebenden Philister mit satirischer Grimasse begleitet.

Welch ein Jahresertrag: Figaro, Don Giovanni und all die herrlichen Kammermusiken dazwischen — selten hat ein Genie so mit Höchstem verschwendet, selten mit solcher Seherkraft alte Form und Überlieferung unmerklich rasch zu neuer Erlebniskunst umgestaltet. Der Sommer 1788 brachte die drei größten Mozart-Sinfonien, die wohl mit einem nie zustandegekommenen Subskriptionskonzert äußerster Not steuern wollten[1]): ist die klarinettenglänzende, wienerisch intime in Es-dur mit ihrer Fülle romantischer Stimmungsumschwünge und dem Haydnisch-witzigen Finale eine süße Schwester Don Giovannis, so deutet bereits der ursprünglich allein herrschende Oboenklang der berühmten G-moll-Sinfonie die tragisch bleibende Sphäre an. Als Ethos des herrlichen

[1]) Neben der oft geradezu übermütigen Es-dur-Sinfonie laufen, dem Normalmenschen kaum verständlich, die angstvollen Hilferufe an den hilfsbereiten Freund Puchberg — in höchstem Fieberzustand muß Mozart damals geschaffen haben.

Hauptthemas spüren wir etwa klagendes Flehen gehetzter Nachtgeister[1]), die Durchführung benutzt ebenso Weiterspinnung wie Fugato und thematische Arbeit. Nahe verwandt ist die geheimnisvolle Düsternis des Andante, kampflich gedrungen gibt sich das Menuett mit dem unter Tränen lächelnden Trio, das wildflammende Finale bleibt in höchster Meisterschaft starr bei erbarmungsloser Lebensverneinung. Die hier fehlende Katharsis lieferte dann die ganze, in C-dur strahlende „Juppiter-Sinfonie" — kein bloß repräsentatives Kraftstück, sondern ein vielseitiges Seelengemälde auf heiter-gesunder Grundlage, dessen meisterliche „Schlußfuge" (in Wahrheit ein „fugierhafter" Sonatensatz) sich prachtvoll triumphal emportürmt. In die gleiche Zeit fallen das Krönungskonzert in D, das B-dur-Klavierkonzert mit seinem fantastischen Mittelsatz und die feininstrumentierten, an Erfindung unerschöpflichen Hofredoutentänze.

Im Frühling 1789 reiste Mozart als Wagengast des Fürsten Lichnowsky ohne viel Plan nach Norddeutschland — in Dresden weilte er bei Schillers Freund Körner, in Leipzig bei Doles[2]), in Berlin entzückte er zwar bei Hofe und erhielt vom König eine Streichquartettserie in Auftrag, wurde auch bei einer Aufführung der Entführung vom Publikum erkannt und gefeiert, gelangte aber (vielleicht aus Eifersucht Duports) zu keiner Anstellung[3]), die ihm sehr erwünscht gewesen wäre; denn die Heimkehr nach Wien bescheerte ihm nur neue Sorgen. Im Frühjahr 1790 brachte er Così fan tutte („So machens die Weiber alle"), wozu Da Ponte in kaiserlichem Auftrag das Textbuch frei erfunden hatte, in Wien heraus; ein ironisches Maskenspiel, dessen Symmetrien und groteske Unwahrscheinlichkeiten den artistischen Scherzostil betonen, während Mozarts Herzenstöne fast an dieser Grundeinstellung irre machen. Diese Typenkomödie mit ihrer sinnlich schwellenden, strahlend sieghaften Liebesmusik von zauberhaftem Klang, etwa mit dem köstlichen Wellenschaukeln des Terzettino Nr. 10, dem selig-trunkenen Duett zwischen den gefährlich zurechtgetauschten Liebesleuten Ferrando und Fiordiligi, der Fülle leiser Humorblitze in den intimen Finales, setzt ein geistreicheres Publikum als das heutige mit seinem platten Geschehnisinteresse voraus. Ungefähr der gleichen Zeit und Phantasierichtung entstammten das schwelge-

[1]) Die Spätromantiker um Schumann verbürgerlichten den Eindruck zu bloß „griechisch schwebender Grazie".

[2]) Vergl. oben S. 225.

[3]) Die sentimentale Äußerung Mozarts Friedr. Wilhelm II. gegenüber, als dieser ihm eine Berufung angeboten hätte, er verließe seinen Kaiser nicht, hat sich als bloße Legende herausgestellt.

rische Klarinettenquintett mit seinem hold-schwermütigen Larghetto, die letzten Streichquartette und -quintette mit ihrer rührenden Gesanglichkeit und ihrem trübsinnigen Lächeln.

Der Tod Josephs II. und die Thronbesteigung Leopolds II. verschlechterten Mozarts Lage weiter, und er begann zu kränkeln. Eine auf eigene Gefahr unternommene Konzertreise zur Frankfurter Krönung blieb ohne wesentlichen Gewinn[1]). Das Jahr 1791 brachte ihm fieberhafte Schaffenstätigkeit: u. a. entstanden die weihevolle Orchestermotette (im Original also nicht a capella) Ave verum, das Klarinettenkonzert, das allbekannte Lied „Komm lieber Mai", vor allem aber kamen drei große Werkaufträge fast zu gleicher Zeit: Zauberflöte, Titus und Requiem. Die Vertonung der alten metastasianischen Clemenza di Tito (1734, neubearb. v. Mazzola) bestellten die böhmischen Stände eiligst zur Prager Krönung Leopolds; den größten Teil mußte Mozart krank im Reisewagen schreiben, ein junger Schüler Süßmayer half bei der Instrumentation und den Rezitativen, seine Phantasie gehörte jedoch schon weit stärker der „Zauberflöte". Zur äußeren Ungunst der Verhältnisse kam, daß man hier von Mozart statt warmer Menschenkunst statuenhaften, höfischen Prunkstil verlangte, dem er auch mit meisterlicher Technik gerecht wurde — aber innerlich war er über derlei längst hinaus. Daraus ergab sich eine Fest- und Konzertoper mit einem herrlichen ersten Finale à la Gluck, wunderschönen Altarien des Sextus usw., die viel edle Haltung zeigt und selbst kürzlich noch in Lerts Leipziger Inszenierung Massenerfolge erzielt hat — für den eigentlichen Mozart aber blieb sie Nebenbemühung, fast eine Niete in höchstgespannter Zeit. Die Erstaufführung zeitigte für den Verehrer Josephs II. eine fast betont ungnädige Ablehnung seitens des Leopoldinischen Hofes — bedrückt, gehetzt, voll Todesahnungen fuhr Mozart heim.

Der marktschreierische Wiener Schauspielprinzipal Em. Schikaneder, ein theatralisch ungemein gerissener Nachfolger Kurz-Bernardons, wußte Mozart als Logenbruder und Tischgenosse zur Vertonung eines Zaubersingspieles zu überreden, von dem es nicht ganz sicher ist, wie weit er selber der Dichter gewesen[2]). Stoffquelle war das Märchen „Lulu oder die Zauber-

[1]) Über Mozarts Klavierspiel in dieser Zeit haben wir zwei bezeichnend widerspruchsvolle Zeugnisse: Haydn versicherte nachmals unter Tränen, kein anderes habe ihm je so ans Herz gegriffen. Der junge Beethoven dagegen fand es zu zierlich, zu salonmäßig leicht, er besaß bereits ein wuchtigeres Klangideal.

[2]) Auch sein damaliger Theaterdichter G. K. L. Giesekke († 1833 als Mineraloge in Dublin) erhob später Urheberansprüche. Vergl. E. v. Komorczynski, E. Schikaneder (1901).

flöte" aus dem „Dschinnistan" v. Wieland und Frh. v. Einsiedel, wonach die Königin der Nacht mit ihren drei Damen „gut", Sarastro[1]) aber „böse" geformt wurden. Erst als vor der Gestaltung des ersten Finales W. Müllers „Kaspar der Fagottist" (vergl. oben S. 385) mit gleicher Handlung erschien, vertauschte Schikaneder einfach die moralischen Rollen und bog, möglicherweise auf Mozarts persönlichen Wunsch, der eifrigster Logenbruder war, in die damals allgemein fesselnde Freimaurerwelt ein[2]). Dieser Bruch war der sichtlichste Schönheitsfehler des vielbefehdeten Buchs, dessen oft geschmacklose Ausdrucksweise ebenfalls unleugbar ist — gleichwohl fand Mozart an den plastischen Figuren und Situationen eine fast ideale Grundlage für seine musikalischen, ethischen und theatralischen Absichten: in farbenfreudigem Märchengewand ein hohes Lied von der Menschenliebe zu singen. Die Maschinenkomödie erhob er zum mystischen Symboldrama, zum ragenden Denkmal aufgeklärter Humanität, zu seinem künstlerisch-sittlichen Testament, denn Mozart wußte um die Nähe von Freund Hein. Uralte, volkstümliche Mimuselemente tauchen hier wie in Goethes „Faust" zur Höhe der Kunst empor, Zahlenspiele, Läuterungsstufen verleihen dem allegorischen Spiel etwas überzeitlich Allgemeingültiges. Gewiß gibt Mozart auch hier ganze Menschen, bei dem ernsten Liebespaar sogar eine volle Charakterentwicklung, aber er setzt sich selbst nicht mit ihren Ängsten und Trieben gleich, er bleibt mit stillem Lächeln hoch über ihnen.

Die Ouvertüre, deren nach altvenetianischem Muster eingestreute 3×3 Posaunenstöße den aufnahmesuchenden Neuling grüßen, malt mit ihrem fugierten Sonatensatz das Märchensehnen nach dem geheimnisvollen Ideal. Der eigentümlich aus Pathos und Schelmerei, Opernpomp und Volkston gemischten Szene mit den drei Damen folgt Papagenos treuherziges Auftrittslied; dieser „Kasperle als Rousseauscher Naturbursche" wurde von Schikaneder selbst gespielt. Vogelmenschen bevölkern ja seit den Tiertänzen der Urzeit die Bühne; ebenso hat Taminos holde Bildnisarie eine weit über Händels falsa imagine zurückreichende

[1]) Der Name und die Gestalt entstammen dem Zoroaster der alten Orlandoopern, vergl. mein Vorwort zu Händels Orlando furioso (Breitkopf & Härtel).

[2]) Die Hauptquelle war Terassons ägyptischer Roman „Sethos"; vergl. auch den Turm in Goethes „Wilhelm Meister" am Schluß der Lehrjahre. Goethe begann sogar einen zweiten Teil zur Zauberflöte. Man beachte sein Wort an Eckermann: „Es gehört mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuchs zu erkennen, als ihn abzuleugnen." Tamino und Pamina deutete man damals auf Joseph II. („Ein Prinz — noch mehr: ein Mensch!") und Österreich.

Vorgeschichte und wurde ihrerseits zum Ausgangspunkt unendlicher romantischer Tenorlyrik des 19. Jahrhunderts. Die dämonisch-gespenstige Königin der Nacht hüllte Mozart in den kalten Sternenmantel des Seria-Stils, seine Schwägerin Josepha Hofer muß außer dem f''' für diese Koloraturen noch jene heroische Schleuderkraft besessen haben, die den heutigen Darstellerinnen leider meist fehlt. Wie sehr aber Mozart schon von der Barockoper entfernt war, zeigt die ehedem undenkbare Duettkombination Pamina = Papageno („Bei Männern, welche Liebe fühlen" usw.) Kennzeichnend für den Werkstil der „Zauberflöte" ist die bunte, fast unverbundene Abfolge vieler kurzer Sätze im ersten Finale. Die an Gluck geschulte Sprecherszene sollte bis zu Wagners „Heerrufer" vielfach nachklingen.

Sakrale Feierlichkeit haben die Priestermusiken zu Anfang des zweiten Aktes, exotisch-behende, beängstigend im sempre pp schleicht der Moor Monostatos umher, auf die geniale Wutarie der Königin in düster funkelndem d-moll antwortet als Liedperle des Ganzen Sarastros beglückender E-dur-Gesang „In diesen heil'gen Hallen". Paminas unschuldvolle Schmerzarie rührt durch Wahrheit und spielt nicht nur textlich an Glucks flehenden Orfeo an[1]). Den Priesterchor und das ergreifende Abschiedsterzett löst mit Shakespeareschem Kontrast Papagenos „Ein Mädchen oder Weibchen" munter ab, vom Stahlklavier[2]) lustig umklimpert; mit morgendlicher Klarheit eröffnen die drei Knaben[3]) das zweite Finale. Nun die düstere Folge der Prüfungen; als archaischen Gesang der Geharnischten übernahm Mozart aus Kirnberger, sogar z. T. mit dessen Kontrapunkten, das alte Lutherlied „Ach Gott vom Himmel sieh darein" und verwob damit ein Bibersches Kyrie-Motiv. Durchaus vorromantisch noch ist Mozarts Behandlung der Feuer- und Wasserszene: die feindlichen Naturgewalten zu zeichnen, bleibt der Bühnenmaschinerie vorbehalten — in seiner Musik herrscht einzig die Glaubensseligkeit der Märchenkönigskinder[4]). Schließlich nach dem gackernden Glück des Vogelmenschenpaars und dem Höllenquintett der Feindesmacht die Glorie des Sonnentempels.

Was Mozart lebenslang ersehnt, hatte er am Ende selbst herbei-

[1]) Abert II 811. Einen vortrefflichen Vorschlag zur Umstellung ihrer Wahnsinnsszene macht Lert S. 466.

[2]) Das statt dessen auch geforderte „hölzerne Gelächter" kennt schon A. Schlick 1511.

[3]) Bei der Uraufführung wirklich mit solchen besetzt, was heute wieder versucht werden sollte, um sie von den drei Damen klanglich möglichst abzuheben

[4]) Der erste Sänger des Tamino, Schack, blies selbst die Flöte auf der Bühne.

gezwungen: nicht nur die erste vollgültige deutsche Oper[1]), sondern vor allem auch einen einheitlichen, deutschen Stil, dem er selbst sich zuerst im Liede, etwa dem genialen „Veilchen" von 1785 genähert hatte[2]), und der gewaltige Nachwirkung bringen sollte. Die Wendung von romanischer zu germanischer Kunstgebärde, die einen Händel Jahrzehnte lang beansprucht hatte, vollzog Mozart hier fast in einem Zug. Der Erfolg der Uraufführung (Wien, 30. 9. 1791) war zunächst so mittelmäßig, daß der Meister sich schwer enttäuscht und gekränkt fühlte. Aber Schikaneder hielt durch, und die bald einsetzende, volle Begeisterung der Mitwelt für das Werk gehörte noch zu Mozarts letzten Freuden. In Goethes „Hermann und Dorothea" sieht man bereits die gewaltige Verbreitung dieser Oper auch auf das deutsche Bürgerhaus ausgedehnt.

Im Sommer 1791 hatte Mozart den geheimnisvollen Auftrag erhalten, ein Requiem für Unbekannt zu schreiben, und der mahnende Bote erschreckte ihn erneut, als er zum „Titus" nach Prag abfahren wollte[3]). Nach der Beendigung der „Zauberflöte" ging er tiefbewegt an die Totenmesse, von der er ahnte, daß er sie vor allem für sich selbst schreiben werde. Mozart konnte sie nicht mehr vollenden: am 5. Dezember 1791 starb er, erst 35 Jahre alt, vermutlich an der Schwindsucht, die des unterernährten, überarbeiteten Körpers leicht habhaft geworden war. Der fassungslosen, selbst erkrankten Constanze gab der reiche van Swieten den schäbigen Rat, den Meister in einem Armengrab bestatten zu lassen — ein Unwetter hielt wie bei Schillers Beerdigung die Freunde zurück, der Totengräber wechselte, und so geschah das Unerhörte, daß Mozarts Ruhestätte nach acht Tagen der eigenen Witwe nicht mehr auffindbar war[4]). Vom Requiem hatte der Kranke noch am Tag vor seinem Tode mit Freunden die Sätze bis zum

[1]) R. Wagner sagt packend: „Das Genie hat hier fast einen zu großen Riesenschritt getan, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin." Auch Beethoven äußerte sich zu Seyfried: „Mozarts größtes Werk bleibt die „Zauberflöte", denn hier erst zeigt er sich ganz als deutscher Meister."

[2]) Mozarts Lieder, hg. bei Peters von M. Friedländer, der schon Bj. VIII 275 ff. nachwies, daß das berühmte „Wiegenlied" gar nicht von Mozart, sondern (Petersjb. 1896 S. 69 ff.) von dem Berliner Arzt Dr. Fließ (1796) stammt.

[3]) Als Besteller entpuppte sich später ein gräflicher Dilettant, der sich gern in kleinerem Kreise mit fremdem Komponistenlorbeer schmückte.

[4]) Auf ein Gesuch Constanzes beglich Leopold II. die 3000 Gulden, die der Meister trotz allen Kampfs im Laufe der Zeit hatte borgen müssen und setzte ihr sowie den zwei kleinen Söhnen, von denen einer nachmals ein tüchtiger Musiker wurde, eine bescheidene Pension aus. Sie trat dann mehrmals als Sängerin Mozartscher Arien auf, später heiratete sie den dänischen Statsrat v. Nissen.

Lacrymosa gesungen, er selbst den Alt, dort hatte er weinend abgebrochen. Eibler, ein Schüler Albrechtsbergers, versuchte die Fertigstellung, Süßmayer führte sie schließlich durch — inwieweit aus Eigenem, wird wohl nie ganz klar werden[1]). Das edle Werk, ohne das z. B. Beethovens Missa in D kaum denkbar geworden wäre, zeigt einen wesentlich anderen Satzstil als Mozarts Messen — er hatte inzwischen Bach und Händel erlebt, aller Arienpomp der Hassezeit lag weit hinter ihm. Die überkonfessionelle Feierlichkeit der Zauberflötenchöre steigerte er besonders durch ganz eigentümliche Bläsermischungen (nur Bassetthörner, Fagotte, Posaunen, Trompeten, Pauken) zu einer liturgischen Strenge, die einzig seine angeborene Süße und Innigkeit milderte. Bis auf die bewegte Kyriefuge blieb sein durchbrochener Chorsatz wesentlich homophon, wundervoll schweben die Soloquartette.

Wie Goethe bei Schillers Tode durch Krankheit ferngehalten war, traf Haydn die Trauerkunde im fernen England. „Die Nachwelt bekommt nicht in hundert Jahren wieder ein solches Talent!“ schrieb er erschüttert. Wie bei Schubert wäre gar nicht auszudenken gewesen, welche musikgeschichtlichen Wendungen bei Mozart auch nur fünf Jahre weiteren Schaffens noch hätten bringen können. Erst mit seinem frühen Tode begann seine Weltwirkung, die noch heute längst nicht erschöpft ist[2]). Als der holde Frühlingsgott Adonis, um dessen vorzeitiges Welken die ganze Natur jammert, lebt er heilig verklärt in der Geschichte der Tonkunst fort, einer der herrlichsten Genien aller Zeit.

Haydn war durch seinen Londoner Verleger Forster den Engländern seit langem wohlbekannt, und da man hier ungeachtet der französischen Revolution wahre Musikorgien feierte, regte sich vielfach der Wunsch, den hochgeschätzten Meister persönlich neben allen europäischen Sternen kennen zu lernen. Mit glücklichem Griff gewann ihn der Geiger J. P. Salomon just in dem Augenblick, als Haydn durch den Tod des Fürsten Esterházy von den Eisenstadter Pflichten frei geworden war, für zwölf Abonnementskonzerte, in denen er je eine neue Sinfonie

[1]) Vergl. den Revisionsbericht v. J. Brahms in der Ges. Ausg., R. Handke in Zs. DMG. I 108 ff., Abert II 852 ff. Vermutlich haben ihm für das Sanctus, Benedictus und Agnus mindestens doch thematische Skizzen Mozarts, wenn nicht sogar noch mehr, vorgelegen; betreffs der Instrumentation hatte ihn Mozart noch zuletzt unterwiesen. So ausgezeichnet Süßmayer die ihm gestellte Aufgabe gelöst hat — stellenweise (etwa im Hostias und beiden Osanna) spürt man bedauernd doch nur einen mittelmäßigen Geist.

[2]) Vergl. W. Nagel, Mozart und die Gegenwart (Rabichs Magazin Nr. 46). Karl Prieger, Urteile über Mozart (Wiesbaden 1886).

dirigieren sollte. Auch seine Ariadnekantate von 1789 und Mozartsche Werke brachte Haydn mit, und die Ehrungen erreichten im Sommer 1791 mit der feierlichen Oxforder Doktorpromotion ihren Höhepunkt. Einem bedrängten Verleger bearbeitete er schottische Lieder für Gesang mit Klaviertrio, die er dann selbst besonders wert hielt; dem ihm als Nebenbuhler entgegengestellten J. Pleyel, seinem ehemaligen Schüler, blieb er eng befreundet. Im zweiten Londoner Konzertwinter waren seine Paukenschlag- und Militärsinfonie Hauptereignisse, mit einer stattlichen Witwe Mrs. Schröter tauschte der alte Herr zärtliche Briefe. Nach einem Aufenthalt in Wien, während dessen er den jungen Beethoven unterrichtet hat, ging er 1794 erneut nach England[1]); die Geiger Viotti und Fiorillo, der Kontrabassist Dragonetti, der Klaviervirtuos Dussek, an Sängern L. Fischer und die Mara glänzten ihn zur Seite, und das Unternehmen Salomons gelangte 1795 durch Haydns neue Sinfonien sowie seine letzten konzertanten Quartette, in denen glanzvolles Strichartenwesen mit überraschendem Tiefsinn wechselt (vergl. das „Quintenquartett" in d-moll), auf den Gipfel.

Auffallend ist an Haydns reifsten Sinfonien die elementare Einfachheit der Themen, die allein äußerste Ausschöpfung kraft genialer Durchführungsarbeit ermöglichte. Es war fortan, wie Brahms einmal gesagt hat, „kein Spaß mehr, Sinfonien zu schreiben"[2]). Das Haydnsche Klangbild freilich ist heute meist durch zu starke Streicherbesetzung zum Schaden der Holzbläser verschoben[3]). Die Sinfonien seines „zweiten Stils" sind, wohl in unwillkürlicher Anpassung an ihre Pariser Besteller, von deutschem Sturm und Drang zu glänzender Salonkonversation übergegangen, man spürt die in Scherzworten und witzigen Widersprüchen funkelnde, bezaubernde Gesellschaftssprache des letzten ancien régime, deren schlagfertige Umschwünge raschestes Folgen des Hörers voraussetzen. Den Übergang zu seiner Vollendungsepoche bilden vor allem die Werke von 1786 mit ihren noch etwas ungleichartigen Kopfsätzen und den erst ganz vollwertigen Finales (La poule, L'ours, La reine); stärker persönliche Züge und den Hochstand sämtlicher Sätze bekunden etwa La chasse und die Oxfordsinfonie von 1788, ebenso

[1]) Vergl. J. E. Engl, Haydns Tagebuch s. zweiten engl. Reise; E. F. Pohl, Mozart und Haydn in London (1867).

[2]) Kretzschmar, Führer I, 1 S. 114ff., auf dessen ausgezeichnete Analysen im Einzelnen verwiesen sei.

[3]) Vergl. R. Haas, Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhs. (Kongreßbericht IMG, Wien 1909 S. 159ff.)

die bekannte in G-dur mit dem wundersam variierten Largo und dem lustigen Schlußrondo. Größter Haydn aber sind die zwölf Londoner Sinfonien, die geistvollsten Orchesterwerke seit Händels Concerti grossi, bald blendende, freudige Spielkunst voll gebietender Männlichkeit und sprühendem Witz, bald tiefreligiöse Selbstbekenntnisse, die oft bis dicht an das Wort hinangehen, wahre Krönungen des austönenden achtzehnten Jahrhunderts.

Vor den großen Oratorien sei auch noch Haydns übriges Vokalschaffen im Fluge überschaut. Von seinen Singspielen[1]) ist vieles verschollen, manches ihm zu Unrecht unterschoben, anderes verwertet nur Haydnsche Melodien wie Seyfrieds einst beliebtes „Ochsenmenuett" (1823)[2]). Auch von den in den Siebzigerjahren für Esterhäz geschriebenen Marionettenopern ist wenig erhalten oder zugänglich. Großen Wert legte Haydn auf seine italienischen Opern, die selbst die Kaiserin Maria Theresia den Wienerischen vorgezogen haben soll: etwa das fröhliche Intermezzo La canterina (1766) oder die zwei Jahre jüngere Goldonische Buffooper Lo speziale[3]), welche dann seine Pescatrici (1770) und L'incontro improviso (1775) durch große Formen, reichere Besetzung und Orchestersprache wesentlich überragten, während der musikalisch ebenfalls sehr frische Mondo della luna (1777) textlich aller Erneuerungsversuche spotten würde. Auch die von Joseph II. bestellte Vera costanza krankt an ihrer Schablonendichtung, ist aber doch dank sorgsamer musikalischer Behandlung einst ähnlich weit herumgekommen wie die lyrisch und dramatisch vortreffliche Isola disabitata. Haydns bester Wurf neben der einst geschätzten Fedeltà premiata v. 1780 ist der grotesk-heroische Orlando paladino (Ritter Roland), der neben großen Adagios und z. B. einer schönen Barcarole Charons zwerchfellerschütternden Unsinn bringt: so etwa, wenn der wahnsinnige Held sich kastriert glaubt und aus dem Tenorregister in schwindelerregende Soprankoloraturen übergeht — ein Hauptstück zum Kapitel „Der Humor in der Musik"[4]). Eine Opera seria „Armida" (1783), die aber von Glucks Musikdrama weit absteht, beschloß Haydns dramatische Tätigkeit für Esterhäz — ein Orfeo für London blieb unvollendet, die Fragmente würden in ihrer reichen Ausführung vielleicht einen Konzertversuch lohnen. Im Ganzen

[1]) L. Wendschuh, Über J. Haydns Opern, Diss. Rostock 1896. Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 222.

[2]) Hierher rechnet auch K. Fischers niedliches Pasticcio „Das Teebrett" (1915).

[3]) Noch 1895 in Dresden in einaktiger Bearb. v. R. Hirschfeld erfolgreich.

[4]) Rode in Breslau arbeitete 1805 diese semiseria auch zur ernsthaften Oper um.

blieb Haydn auf diesem Feld höfischer Provinziale, doch darf solch breiter Teil seines Schaffens nicht im Gesamtbild fehlen.

Haydns fünfzehn Messen, die ob ihres „epikureischen" Stils (Kretzschmar) ein Wiener Erzbischof schlankweg verbot, sind heute meist nur noch satzweise kirchlich erträglich[1]), aber er selbst entwaffnete alle schon damals gemachten Vorbehalte mit dem reizenden Einwand, Gott habe ihm nun einmal solch fröhliches Herz gegeben, werde ihm also wohl auch dieses lustige Musikmachen dermaleinst verzeihen; religiöse Gleichgültigkeit an sich durfte gerade ihm sonst niemand vorwerfen. Das beweisen auch einzelne geistliche Chorwerke, so ein stimmungsvolles Salve regina v. 1771, das solistisch dankbare, aber allzu pergolesische Stabat mater (1773) und das Oratorium Il ritorno di Tobia (1775), von dem er später einen Chor zu der ausgezeichneten Orchestermotette Insanae vanae curae (= Des Staubes eitle Sorgen) umgearbeitet hat. Eigentümlich sind Haydns wunderschöne „Sieben Worte am Kreuz" entstanden: im Auftrag eines Domherrn von Cadix schrieb er als spätester Nachzügler der Gabrielischen Kirchensonaten sieben weihevolle Orchesteradagios, die jedesmal den Weg des Bischofs von der Kanzelverkündigung der einzelnen Leidensworte Jesu zum stillen Altargebet begleiten sollten[2]). 1794 lernte er eine Chorbearbeitung vom Passauer Kapellmeister J. Friberth kennen, die er teils übernahm, teils selbst genial weitergestaltete; in dieser Gestalt erschien sie 1801 und wurde eins der beliebtesten Passionsoratorien des 19. Jahrhunderts.

Müssen Haydns Lieder wegen seiner literarischen Harmlosigkeit (vgl. oben S. 370) meist unbedeutend genannt werden[3]), so verdienen teils tiefernste, teils humoristische Chorgesänge mit Klavier Hervorhebung als Perlen der Hausmusik[4]). Besonders aber wurde er als Erfinder des herrlichen Vaterlandsgesanges „Gott erhalte Franz den Kaiser"

---

[1]) Genaueres bei M. Puttmann, Haydn als Vokalkomponist (Rabichs Magazin Nr. 28 S. 14ff), dann vor allem Schnerich (a. a. O. und DMG I 296).

[2]) Der ersten Fassung stellte er die Dicta selbst als ausdrucksvolle Baßrezitative voran. Die in Rondoform gehaltenen Sätze hat er auch seinen Streichquartetten eingereiht. Über Friberth vergl. Sandberger, Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worten" (Petersjb. 1903 u. Ges. Aufs. S. 266ff.). Eine ausführliche Erläuterung in Kretzschmars Führer.

[3]) Neuausg. v. Dörffel bei Peters, die hübschesten auch bei Reimann I, II u. IV.

[4]) Für erstere zeuge jenes Lied vom Tode „Hin ist alle meine Kraft" (Gleim), dessen Anfang der Greis auf seine Visitenkarte drucken ließ, für letztere Lessings „Beredtsamkeit" („Freunde, Wasser machet stumm"). Fünf Stücke im Kaiserldb. f. gem. Chor.

(1797) gefeiert, dessen Dichtung durch den Jesuiten Haschka er selbst beim Ministerium anregte, weil er in England die mächtige Wirkung der dortigen Nationalhymnen neidvoll beobachtet hatte. 1841 auf Helgoland legte Hoffmann v. Fallersleben der Melodie jenen schönen Text „Deutschland über alles" unter, den 1914 unsere Freiwilligen beim Yserstrum sangen und 1922 selbst die deutsche Republik (nach anfänglicher Verrufserklärung im Ententesinn) als Volksgesang anerkannt hat[1]). Haydns schlichte Variationen über das Lied in seinem „Kaiserquartett" sind ja allbekannt.

Ebenfalls englischen Eindrücken, u. zw. hauptsächlich solchen bei Massenaufführungen der Händelschen Oratorien[2]), verdanken wir dann als Krönung von Haydns Lebenswerk „Schöpfung" und „Jahreszeiten". Das Textbuch zu ersterer (von Salomons Freund Lindley nach Milton) brachte er von London mit, van Swieten verdeutschte es ihm. Haydn, der ohnehin gern zum Komponieren seinen Sonntagsrock anzog, erzählte selbst, wie große Mühe ihm diese Arbeit zunächst bereitet habe, aber „ich war nie so fromm wie damals; täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, daß er mir Kraft verleihen möge". Diese hohe Grundauffassung gewann dem Werk schon 1799 jubelnden Sieg und packt uns noch heute allenthalben. Mag in vielem auch seine überwiegend geistreiche Einstellung noch auf das 18. Jahrh. zurückweisen — in diesem wundervollen Frommsein lag neue Zukunft. Schon die „Vorstellung des Chaos" ist mit ihren zwei Urmotiven und der Fülle gestaltloser Ausweichungen eine der kühnsten und freiesten Ouvertüren aller Zeiten; bald danach der mächtige C-dur-Akkord bei dem berühmten „Und es ward Licht" zeigt uns gerade in seiner Knappheit den elementaren Dramatiker[3]). Die Testorolle ist je nach dem Gegenstand auf die drei Erzengel verteilt, deren Arien sich in buntester Art mit den Chören durchdringen — sie gehen hierin weit über Händels Vorbild hinaus. Zu den Hauptreizen des Werks gehören die unerschöpflichen und fabelhaft einprägsamen Tonschilderungen von Natur- und Tiererscheinungen, manchmal nur kurze Momentaufnahmen, oft zu großartigen Arien von

[1]) Zur Geschichte der Melodie M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jh. II 480ff., Schnerich in Zs. DMG. I 295ff., A. Heuß ebenda I 1ff. (freilich ebenso nur bedingt überzeugend wie die Überausdeutung des Kaiserquartetts in seinem Kammermusikführer).

[2]) Übrigens hatte Haydn schon in Esterházy Bach und Händel studiert.

[3]) Als diese Stelle bei Haydns letzter Gegenwart bejubelt wurde, wies der Greis zitternd nach oben: „Es kommt von dort".

ganz neuer Form gefestigt[1]), die weniger von der italienischen Opernsprache als etwa vom Spätstil Ph. Em. Bachs und dem der Zauberflöte beeinflußt sind, dabei aber vollauf Haydnsche Eigenart zeigen, die besonders der reichen Orchesterbehandlung zugute kam[2]).

Haydns „Jahreszeiten", die der 67jährige auf den Erfolg der „Schöpfung" hin in Angriff nahm (Erstaufführung 1801) zeigen deutlich das Vorbild des Händelschen L'allegro und mit Hannchen, Lucas, Simon das der Hillerschen Singspiele[3]). Das Vorwalten berlinischer Liedmelodik[4]) geht auf van Swietens Einfluß zurück, der nicht nur Forsters englisches Textbuch frei übertrug, sondern auch für die Vertonung geradezu tyrannische Vorschriften erließ, denen Haydn meist mit Vorteil gefolgt ist[5]). Hier wirkt sich sein Humor auf das Liebenswürdigste aus, so wenn der Ackersmann das Andante aus der Paukenschlagsinfonie pfeift, wenn bei der Kirmes getanzt wird oder der Jagdchor tobt[6]). Dazwischen sanfte Idyllen oder pompöse Naturbilder wie das Gewitter und die stimmungsstarken Teilouvertüren, vor allem aber das großartige Wintergemälde der Tenorarie „Hier steht der Wandrer nun", die Baßarie „Erblicke hier, betörter Mensch" und der Schlußchor „Dann bricht der große Morgen an" — ein wundervolles Glaubensvermächtnis des Greises, der seither nichts Wesentliches mehr geschrieben hat. Auf die „Jahreszeiten" ganz besonders paßt Mozarts Wort: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut, als Haydn". Der Erfolg war ungeheuer[7]); beide Werke, die von

[1]) So die „Wasserarie" (Rollend in schäumenden Wellen), Gabriels „Nun beut die Flur" und die „Taubenarie", Uriels glänzendes Akkompagnato von Sonne, Mond und Sternen sowie das Terzett mit Chor Nr. 18/19; „Mit Würd' und Hoheit angetan", „Nun scheint in vollem Glanz", endlich die musizierfreudigen Adam- und Eva-Idyllen. Schiller freilich fand 1801 die Vielheit der Augenblicksbildchen unkünstlerisch.

[2]) Zwischen Schöpfung und Jahreszeiten fällt noch die Komposition von Haydns zweitem Tedeum; man sollte sich des festlich schönen Werks gelegentlich wieder erinnern.

[3]) Vergl. Weißes „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" (oben S. 375). Der Text des Spinnliedes stammt von Bürger.

[4]) So im Frühlingschor, dem Duett „Ihr Schönen aus der Stadt", dem „Freudenlied" (O wie lieblich ist der Anblick) usw.

[5]) Friedländer im Petersjb. 1909.

[6]) Das Fröschequaken übernahm Haydn nach eigenem Zeugnis nicht von Dittersdorf, sondern von Grétry.

[7]) Norddeutschland mäkelte zuerst: in Leipzig z. B. ließ man 1808 in den „Jahreszeiten" den Herbst und die „niedrige" Spinnstubenszene weg; ebenda beim Universitätsjubiläum 1809 textierte man in der „Schöpfung" kurioserweise die Sonne auf Leibniz, den Mond auf Gellert um (Hanslick, Konzertwesen S. 27).

erstaunlicher Rüstigkeit des Geistes zeugen (wie sonst nur noch bei Schütz Teleman und Verdi), haben nicht nur ihrem Verfasser eine Fülle beglückender Ehrungen eingebracht, sondern geradezu den Anstoß zur Gründung vieler berühmter Chorvereine gegeben. Sie erheben noch heut durch ihre frische Männlichkeit und unendliche Herzensgüte — außerdem gehören sie zu den dankbarsten Aufgaben für Soli, Chor und Orchester überhaupt.

Als der junge Fürst Esterházy 1800 eine neue Kapelle begründete, hatte Haydn gutmütig die alten Amtsfesseln wenigstens dem Namen nach wieder auf sich genommen, J. N. Hummel tat den eigentlichen Dienst. Die letzten Jahre verbrachte der Altmeister als Witwer in einem hübschen Wiener Gartenhäuschen in stiller Erwartung des Todes, die in England geernteten 24000 Guineen schützten ihn vor Sorgen. Hie und da besuchte er noch eine Aufführung seiner Oratorien, wobei die Aristokratinnen wetteiferten, ihn mit Seidentüchern und Decken vor Zug zu schützen. Jungen Bewunderern erzählte er früheste Erinnerungen und scherzte mit den Stephanschorschülern, wenn sie ihm vorzusingen kamen. Am 31. Mai 1809, wenige Tage nach dem kriegerischen Einzug der Franzosen, schloß er als letzter Großmeister des achtzehnten Jahrhunderts die müden Augen. Schon hatte Beethovens C-moll-Sinfonie mit den Fäusten einer neuen Zeit an die Pforte gehämmert.

Namenverzeichnis

Abaco, F. E. dall' 49, 98, 113, 197, 274f.
Abbatini, A. M. 92
Abeille, Louis 368
Abel, Chr. Fr. 119, 210
Abel, El. H. 109, 169
Abel, K. Fr. 119, 324, 333, 341, 425
Abraham a Santa Clara 95, 99, 128
Adam de la Halle 375
Adamberger, Val. 381
Addison, Jos. 242
Adelheid v. Savoien 166
Adlgasser, C. 425, 430
Adlung, J. 47, 254
Agazzari Ag. 18, 154, 361
Agrell, Joh. 33, 422
Agricola, J. Fr. 220, 269f., 324, 358, 364, 372, 391
Agricola, J. P. 169
Agricola, M. 40, 58
Ahle, J. G. 13, 118, 201
Ahle, J. R. 11f., 22f., 27, 29, 38, 53, 74f., 110, 145, 201
Aichinger, Gr. 18, 21, 29, 43, 95
Albert, H. 14f., 23, 25, 29, 33, 35, 64, 129, 132f., 135ff., 142, 152, 164, 171, 363
Alberti, J. F. 53
Albicastro, J. H. (v. Wyssenberg) 114
Albinoni, T. 203, 211
Albrecht, P. 3, 17
Albrechtsberger, J. G. 334f., 347f., 380, 419, 445
Alers, Pastor 248
Algarotti, Graf 402f.
Altenburg, M. 3, 7, 12, 15, 32, 35, 40, 70, 72
Altnikol, Joh. Chr. 285
Ammon, B. 22
Andersen, H. Chr. 390
André, J. 366, 376, 379, 401, 430f.
Anerio, F. 14, 18
Anfossi, Pasq. 379f., 429
Angiolini 387, 401
Anna, Königin v. England 282
Anna Amalia, Prinzessin v. Preußen 98, 270, 273, 328
Anna Amalia, Herzogin v. Sachsen-Weimar 326, 376, 378
Anton, Prinz v. Sachsen 128
Anton Ulrich, Herzog v. Braunschweig 176f.
Anzengruber, L. 385
Arbutnoth, Dr. 291
Arco, Graf 431
Ariosti, A. 190f., 285
Ariosto, Ludovico 163, 287, 291
Armsdorf, A. 53
Arnaud, Abbé 410f.
Arne, Dr. Th. Aug. 299
Arnim, A. v. 363
Arnoldi 255
Arrigoni, G. G. 114
Artaria, Verleger 413
Arteaga, St. 338, 408
Apelles v. Löwenstern, M. 36, 163
Asplmayer, Franz 334, 382, 386f.
Astrua, Tänzerin 270
Auber, D. Fr. E. 186
Aufschnaiter, B. A. 113
August, Herzog v. Sachsen-Halle 174, 279

August III., Kurfürst v. Sachsen 264
Aurelio, A. 286, 407
Ayrer, J. 155

Bach, Andreas 125
Bach, Anna Magdalena geb. Wülcken 211 ff., 236
Bach, Carl Philipp Emanuel XVI, 207, 230, 232 f., 237 f., 248, 256, 267, 269, 274, 309, 311 f., 319, 321 ff., 326, 328 ff., 333, 337, 346, 350, 355, 358, 360, 363, 415, 418, 421 ff., 434, 450
Bach, Christof 9, 53
Bach, Hans (der Spielmann) 5, 52
Bach, Hans (in Wechmar) 7, 52
Bach, Heinrich 8, 53, 79
Bach, Johann 5, 52
Bach, Johann Aegidius 52
Bach, Johann Ambrosius 50, 53, 199
Bach, Johann Bernhard 52, 254
Bach, Johann Christian 153, 211, 236, 309, 321 ff., 332 ff., 344, 425 ff.
Bach, Johann Christof I. 53, 80
Bach, Johann Christof II. 53, 199, 201
Bach, Johann Ernst 52, 334, 349, 352, 357, 368
Bach, Johann Friedrich 211, 248, 312, 326, 332, 344, 350, 359 f.
Bach, Johann Gottfried Bernhard 207
Bach, Johann Jakob 53, 200
Bach, Johann Ludwig 205, 254
Bach, Johann Michael 53, 80, 201, 255
Bach, Johann Nikolaus 16, 53, 176 f., 254, 333
Bach, Johann Sebastian 13, 15, 17 f., 24, 27 f., 42, 45, 47 f., 50 f., 54 f., 58, 61, 72, 75, 78, 85, 88 f., 93, 99, 111, 116, 121, 124, 128, 153, 169, 173, 175, 184, 186, 194 f., 197 ff., 241, 243, 245, 248, 250, 253 ff., 259, 262 f., 269, 275, 284, 296, 309 f., 318, 323 f., 327, 329, 334, 352, 355, 375, 377, 407, 434, 445, 449
Bach, Maria Barbara, geb. Bach 53, 201, 207
Bach, Nikolaus (in Gotha) 52
Bach, Regina Johanna 237
Bach, Veit 52
Bach, Wilhelm Friedemann XVI, 204, 206 ff., 215, 226, 235, 310 f., 327
Bachmann, Fr. Wilh. 315
Badia, C. A. 277, 335
Balde, J. 145
Baltzar, Th. 12, 33, 109 f.
Barberina (Tänzerin) 272
Baronius, C. G. 128
Baryphonus (Heinrich Piepegrob) 27, 29, 58
Basedow, J. B. 352
Batteux, Ch. 312
Bauerbach, M. 154
Baumgarten, A. G. 355
Baumgarten, C. G. v. 387
Bausse, G. 5
Beard, John 297
Beaumarchais, P. A. C. de 375, 435
Beck, Franz 319, 340, 343
Beck, J. H. 110
Beck, J. B. XVI
Becker, C. 38, 62
Becker, D. 42, 109 f.
Becker, R. Z. 360
Becke, J. v. 344, 382
Beer, J. XV, 74
Beethoven, Ludwig van 56, 147, 227 f., 237 f., 251, 268, 291, 296, 299, 310, 314, 316, 320, 328, 330 f., 340, 342, 346 f., 351, 353, 360, 367, 369 f., 385, 389, 402, 406, 414, 422, 437, 441, 444 f., 451
Bellomo (Operndirektor) 371
Benda, Franz 274, 276, 312, 314, 322, 331, 334, 358, 364, 367, 375, 377
Benda, Georg 253, 270, 272, 274, 277 ff. 382 f., 387 ff., 394, 397
Beneken, F. B. 360
Benevoli, Or. 167
Berenstadt 285
Berger, Andr. 11
Bellermann, C. C. 203
Berlioz, H. 410
Bernabei, C. 100, 167
Bernabei, G. A. 167, 274 f.
Bernacchi, Ant. 272, 287

Bernhard, Chr. 16, 22, 29, 45, 55, 70, 73, 78, 83, 109, 133, 180
Bertali, A. XVI, 92, 96, 100, 114, 161 f.
Bertati 438
Bertoni, F. G. 405
Bertuch, G. v. 162, 181, 240
Besler, S. 7, 20, 68
Besser, Joh. v. 190
Biber, J. F. H. v. XV, 96, 114 ff., 443
Biedermann, Joh. Gottl. 194, 226
Bird, W. 42
Birken, S. v. 172
Birkenstock, A. 193
Blaurer, A. 34
Bleyer, G. 176
Bleyer, N. 107
Blumauer, A. 370
Blitzing, Enoch 194
Boccherini, Luigi 343 f., 364
Bodenschatz, E. 21
Bodmer, Joh. Jak. 356
Böddecker, Fr. 9, 110
Böhm, G. 54 f., 57, 86, 125, 146 ff., 199 f., 206, 219, 255
Bohrer, Joh. 338
Bondini (Theaterdir.) 437
Bonno, G. 278, 383, 399
Bononcini, G. B. 191, 263, 282, 285
Bononcini, M. A. 92, 252, 277
Bontempi, A. 15, 163
Borck, v. (Gesandter) 373
Bordoni, Faustina s. Hasse
Boschi (Sänger) 282, 285
Bostel, L. v. 180
Boxberg, Chr. L. 93, 182, 189, 192
Braccioli, Dr. G. 287
Brade, W., 42 f., 104, 107, 117, 179
Brahms, J. 82, 141, 186, 303, 363, 365, 418, 445 f.
Brandes, E. 387, 389
Brawe, J. W. v. 393
Breitkopf, J. G. 326, 414
Breitkopf, Bernh. Th. 361
Brentano, El. 368
Brescianello Giuf. Ant. XVI, 395
Bressand (Librettist) 159, 184
Bretzner, Chr. Fr. 431
Briegel, W. K. 12, 22, 27 f., 35, 38, 91, 110, 133, 145, 172, 192
Brockes, B. 16, 128, 151, 220, 242, 246, 257, 284, 287
Bronner, G. 183
Broughton, T. 299
Brücke, G. 43
Bruhns, N. 12, 57, 89, 110
Brunkhorst, Arn. Melch. 200
Bucer, M. XV
Buchner, A. 134, 162 f.
Buchner, Ph. Fr. 110, 118
Bümler, G. H. 237
Bürger, G. A. 362 f., 369, 450
Buffardin, P. G. 268
Bull, J. 42 f.
Burmeister, J. 38
Burnacini, Baron 165
Burney, Ch. 162, 270, 309, 311, 325, 334, 338 f., 364, 409 f., 418
Buttstedt, H. 53, 93, 240 f.
Buxtehude, D. 28, 33, 56 f., 65, 80, 85, 88 f., 99, 118, 201, 208, 234, 280

Caccini, G. 34, 133 f., 403
Caldara, A. XVI, 96, 99, 227, 244, 272, 276 ff., 285, 315, 335, 379, 383
Calderon de la Barca, Don P. 187
Calvisius, S. 27, 130
Calzabigi, R. dei 380, 395, 398, 402 ff., 434
Cambert, R. 153
Camerloher, P. v. 334, 418
Campra, André 430
Cannabich, Chr. 338, 341, 343, 387, 389, 430
Cannabich, Rose 310
Capricornus, S. XV f., 9, 12, 73, 94, 96, 110, 133
Carestini, Giov. 276, 290
Carey, H. 299
Carissimi, G. 16, 18, 78 f., 83 f., 86, 88, 92, 96, 100, 169, 283, 289
Caroline, Königin v. England 293
Caroline, Prinzessin v. Hannover 283
Caroubel, Fr. 106
Carpzow, B. 76
Casanova 402

Cavalieri, E. dei 100
Cavalieri, Kath. 431
Cavalli, Fr. 96, 153, 164, 275, 291
Cesti, M. A. 88, 99, 114, 153, 158, 165 f., 169, 178, 193, 276
Chambonnières, J. A. Ch. de 120
Chandos, Herzog v. 284
Chaucer, G. 374
Cherubini, L. 413
Chodowiecki, D. 360
Chopin, Fr. 121, 214
Christian, Herzog v. Sachsen-Weißenfels 161
Christian IV., König v. Dänemark 64
Christian Ludwig, Markgraf v. Brandenburg-Schwedt 211
Christiane Eberhardine, Königin v. Polen, Kurfürstin v. Sachsen 220, 225
Ciampi, L. V. 375
Cibber (Sängerin) 297
Cicero, M. T. 242
Cimarosa, D. 379
Clari, G. C. M. 151
Claudius, M. 360, 366, 368
Clausnitzer 38
Clayton, R. 282, 285
Clement, Fr. 316
Clementi, M. 344, 438
Coberg, A. 169, 190
Coffey, 372, 374
Colasse, N. 182
Colerus, M. 7, 86, 92, 139, 178
Colorado, Graf H., Erzbischof v. Salzburg 428, 431
Coltellini, Marco 390, 426
Compenius, H. 13
Congreve, W. 298
Conradi, J. G. 160, 182
Conradine (Sängerin) 243
Conti, Fr. 128, 276, 285, 379
Corelli, A. 105, 109, 113, 169, 203, 211, 244, 277, 281, 304, 325
Corneille, P. 292
Corneille, Th. 187
Corner, D. Gr. 39, 145
Cotala 8, 140
Couperin, Fr. 121, 303
Couperin, L. 47, 120
Coussier s. Kussier
Cramer, J. A. 348, 358
Cramer, D. 108, 179
Cramer, W. 338, 344, 348
Cristofori, Bart. 323
Crüger, J. 21, 27, 29, 35, 37 f., 126
Cuzzoni, Francesca 268, 286, 290, 371
Czernohorsky, B. 334, 398
Czerny, K. 330, 334

Dach, S. 36, 135 f., 164
Dalberg, W. H. v. 394
Dancourt 401
Dante Allighieri 296, 407
Danzi, Franz 343 f., 389
Danzi, Franziska 396
Danzi, Jos. 338
Daser, L. 43, 67
Davis, Miß 310
Decker, J. 38
Dedekind, Chr. K. 12 f., 116, 141 f., 172
Dedekind, H. 4
Deller, Fl. 334, 387
Delphinus, H. 15
Demantius, Chr. 4, 18, 28 f., 67, 70 73, 106
Descartes, R. 18
Diderot, D. 402
Diebold, C. 105
Diesener, G. 114
Dietrich (Librettist) 194
Dilher (Prediger) 76, 90
Dittersdorf, C. Ditters v. 312 ff., 318, 325, 334, 346, 379, 382 ff., 398, 401, 418, 437, 450
Döbbelin, K. Th. 376, 381
Döbricht (Operndirektor) 189
Doles, J. Fr. 194, 220, 227, 235, 263, 309, 313, 374, 440
Donfried, Joh. 22, 63, 89
Donizetti, G. 316
Dowland, J. 107, 126, 140
Draghi, A. 78, 97, 100, 114, 165
Dragonetti, Dom. 446
Drechsel, J. 91
Drese, A. 56, 148, 176

Dretzel, B. 11
Dryden, J. 293
Düben, G. 33, 78, 114
Dürer, A. 238, 280
du Halde, Père 401
Dumanoir, G. 114
Duni, E. R. 374f., 430
Duport, J.-P. 364, 440
Durante, Fr. 267, 390
Durastanti (Sängerin) XVI, 285
Durazzo, Graf 402
Du Roullet 408ff.
Duschek, Franz 334f., 437
Dussek, J. L. 446
Dwořak, A. 343

Ebeling, Chr. D. 37, 249
Eber, P. 34, 91
Eberhard, J. A. 389
Eberl, A. 339, 380
Eberlin, D. 50, 91, 246
Eberlin, J. E. XV, 325, 337, 351, 424, 427
Eberwein, K. 389
Eberwein, M. 367
Ebner, W. 98, 114, 119f.
Eccard, J. 20, 22, 33, 38, 85
Eck, Franz 318, 349f.
Eckardt, J. G. 344, 425
Eckermann, J. P. 438, 442
Eibendanz 368
Eibler, Jos. v. (Eybler) 445
Eichner, E. 340, 343, 345f., 364
Eilmar, (Pastor) 202
Einsiedel, Frh. v. 442
Ekhof, K. 386
Elmenhorst, H. 143, 146, 181
Engel, J. J. 388
Engelmann, G. 106
Erba, Dion. d' 283
Erbach, Chr. 22, 42f., 45
Erdmann, Georg 215
Erdmuthe Sophie, Prinzessin v. Sachsen . 174
Erfurth, S. 70
Erlebach, Ph. H. 21, 80, 93, 111, 118, 148f., 176, 178, 326
Ernesti, Joh. Heinr. 215
Ernesti, Joh. Aug. 227
Ernst, Graf v. Holstein 60
Ernst August, Kurfürst v. Hannover 169
Ernst Ludwig, Landgraf v. Hessen-Darmstadt 113, 192, 249
Eschenburg, Joh. Joach. 327
Esterházy, Fürst 416, 445, 451
Ett, K. 348
Eugen, Prinz v. Savoyen 127, 276, 398
Euripides 299, 394, 406, 409
Eylenstein, A. 378

Fabricius, W. 15, 45, 73, 76, 110
Falkenhagen, A. 128, 174
Farina, C. 108, 116
Farinelli (Carlo Broschi) 290, 471
Farinelli, J. B. 169
Fasch, J. Fr. 175, 190, 192, 197, 215, 256ff.
Fasch, K. 256, 269, 315, 345, 364, 366
Favart, Charles 374ff., 378, 401
Fedeli, R. 174, 191, 193
Feind, B. 181, 262
Feo, Fr. 270. 390
Ferdinand II., deutscher Kaiser 114
Ferdinand III., deutscher Kaiser 47, 98, 114, 119f., 165f.
Ferdinand Maria, Kurfürst v. Bayern 166
Ferrabosco, A. 117
Ferrari, B. 114
Ferro, M. A. 114
Fiedler (Librettist) 182
Filtz (Fils), A. 443, 338f., 343f.
Finetti, Giac. 58
Fiorillo, Fed. 446
Fischer, Joh. 113, 172
Fischer, Joh. Kasp. Ferd. 12, 28, 52, 112, 119, 121ff., 193
Fischer, Ludwig 381, 396, 431, 446
Fischer v. Erbach 198
Fischietti, D. 337, 392
Fleming, P. 35, 37, 131, 174
Flender 255
Fließ, Dr. M. 444
Flor, Chr. XV, 35f., 139, 199
Förster, Kasp. jun. 8, 16, 33, 56, 81, 92, 96, 118, 289

Förster, Christof 259
Förtsch, J. Ph. 82, 175, 180 ff., 291
Fontane, Th. 360
Forkel, J. N. 119, 237 f., 315, 323, 327 f., 349
Forster (Verleger) 450
Fränzl, J. 338, 343
Franck, Joh. 37
Franck, J. Wolfg. 8, 73, 135, 146 ff., 172, 180 ff., 187, 192
Franck, Melchior 4, 7, 16, 20, 35, 43, 58, 70, 106, 152, 154
Franck, Salomon 205, 218, 224
Franck, Werner 79
Frankh, Mathias 414
Franz, Rob. 295, 434
Freiber 176
Frescobaldi, G. 45 ff., 84, 119 f., 203
Freylinghausen, J. A. 37 f., 202, 353
Friberth, J. 448
Frieberth, C. 370
Friederici, D. 12, 28, 129, 143, 152
Friedrich, König v. Dänemark 107
Friedrich, Herzog v. Würtemberg 104
Friedrich I., König v. Preußen 190
Friedrich II., der Große 22, 98, 128, 155, 191, 232 f., 262 f., 267 ff., 283, 329 f., 378, 380
Friedrich Wilhelm v. Brandenburg, der Große Kurfürst 8, 85, 126, 164, 181, 192
Friedrich Wilhelm I., König v. Preußen 191
Friedrich Wilhelm II. 98, 364, 381, 422, 440
Friedrich Wilhelm III. 316, 393
Froberger, Basilius 46
Froberger, J. J. 9, 46, 49, 55, 57 f., 91, 116, 120 ff., 126, 203, 278
Froberger, Paul 46
Froberger, Simon 46
Fromm, A. 84
Füllsack, Z. 107
Führer, R. 347
Fürnberg, K. J. v. 416
Fuhrmann, D. 181
Fuhrmann, G. L. 126
Fuhrmann, M. H. 27, 29
Furchheim, J. W. 78, 116, 144
Furttenbach, J. 157
Fux, J. J. XVI, 29, 48, 96, 99, 128, 158, 166, 168, 197, 230, 240 f., 260 f., 268, 275 ff., 285, 315, 335, 348, 383, 395, 415, 425

Gabrieli, Giov. 14, 19, 30, 42, 59, 61, 65, 80, 114, 448
Galilei, Michelangelo 125
Galli-Bibbiena (Architekt) 276
Galliculus, J. 67
Gallus, Jac. 18, 21, 67, 84, 224
Galuppi, B. (Buranello) 380, 394, 428
Ganassi, S. 117
Gasparini, Franc. 252, 263, 282
Gaßmann, Fl. 314 f., 334, 346, 380 f., 383, 426, 436
Gastoldi, G. G. 129
Gatti, Luigi 337
Gatti, Simon 156
Gaultier, D. 120, 126
Gay, J. 284, 287, 372
Gazzaniga, G. 438
Geist, Chr. 86
Gellert, Chr. F. 128, 347 f., 356 ff., 417, 450
Geminiani, Fr. 116, 211
Georg I., König v. England XVI, 284
Georg, Landgraf v. Hessen-Darmstadt 162
Georg Friedrich, Markgraf v. Ansbach 161, 192
Gerber, C. L. 119, 188, 338, 362, 388
Gerhard, P. 11, 33, 36 f.
Gerlach, C. 85
Gerstenberg, H. W. 330, 360 f., 387
Gerstenbüttel, Joachim 93, 153, 240
Gesius, B. 67 f.
Gesner, J. M. 203, 217
Gibbons, O. 42
Gibson, Bischof 289
Gieseke, G. K. L. 441
Giovannini 212, 355
Gleim, J. W. L. 358, 448
Gluck, Chr. W. v. 156, 159, 248, 265, 269 ff, 278, 288, 316, 318 f., 322, 324 f., 334, 336, 351, 361 f., 364, 370 f., 376, 378, 380 ff., 387, 389, 390 f., 393 ff., 398 ff., 414, 420, 424, 426 ff., 430 ff., 438, 441, 443
Gödecke, A. 12

Göldel, J. 41
Görner, J. Gottl. 216
Görner, J. Val. 356
Goethe, Frau Rat 397
Goethe, J. W. 155, 235, 238, 280, 296, 310, 355 f., 360, 362, 364, 366 ff., 370, 372, 376, 378 ff, 387, 389, 391, 396, 411, 414, 417, 429, 438, 442, 444 f.
Goldberg, Joh. Gottl. 232, 327, 345, 364
Goldoni, C. 380 f., 429, 438, 447
Gossec, Fr. J. 338 f., 382
Gotter, Fr. W. 376 f., 383, 388 f., 397
Gottsched, J. Chr. 150, 175 f., 225, 258 f, 265, 354 f., 373, 393, 408
Goudimel, Cl. 39
Gounod, Ch. 212
Gozzi, Graf C. 378
Grabbe, Chr. G. 438
Gräfe, J. F. 253 f., 273, 355 f., 424
Graff, A. 390
Grammont, Marschall 98
Grandi, O. M. 63
Graun, Aug. Friedr. XVI, 271
Graun, Joh. Gottl. XVI, 235, 237, 273, 276, 313, 358
Graun, Karl Heinrich XVI, 22, 179, 184, 237, 244, 248, 259, 269 ff., 271 ff., 276, 310, 313, 318, 322, 327, 346, 349, 351 f., 356, 358 f., 370, 374, 377, 387, 390 f., 393, 401
Graupner, Chr. 77, 192, 197, 215, 249 ff., 256, 327 f., 342
Greber, Jak. 169
Greflinger, G. 120, 140
Grétry, A. E. M. 362, 372, 376 f., 382, 397, 401, 430, 450
Grieffgens, C. 47, 155
Grillparzer, Fr. 295
Grimm, Heinrich 7, 32, 58
Grimm, Baron Melchior 339, 411, 430
Grimmelshausen, H. Chr. v. 140
Großer (Librettist) 177
Großmann, Burckardt 4, 14
Großmann (Librettist) 377, 397
Grünewald, Gottfr. 160, 175, 189, 191 f., 249, 256
Grünewald, J. J. 367
Grünewald, Mathias 221
Grugnanelli (Übersetzer) 270
Gryphius, A. 145
Guadagni, Gaetano 405
Guami, Francesco 42
Guarini, G. B. 59, 134
Guarnas 29
Günther, Chr. 354
Guglielmi, P. 380, 392, 428
Guillard (Librettist) 411
Gustav Adolf, König v. Schweden 5, 59
Gyrowetz, Adalb. 314, 334, 347

Hagk, C. 353
Habermann, Fr. 283, 334, 416
Händel, G. Fr. XVI, 17, 22, 33, 48 f., 55, 58, 79, 87 f., 113, 121, 151, 153, 158, 160, 168, 170, 175, 183 ff., 188, 197 f., 201, 211, 237 f., 240, 242, 244, 251, 259, 263, 267 f., 270, 278 ff., 318, 339, 350 ff., 356, 372, 374, 390, 395 f., 399 f., 402, 404, 406, 409 f., 434, 442, 444 f., 449
Häßler, Joh. Wilh. 345
Haffner, J. U. 128, 345
Hagedorn, Fr. v. 355 f., 358
Hagenauer, D. 427
Hainlein, P. 14, 90, 146, 148
Hamann, J. G. 364
Hamilton (Textdichter) 297
Hammerschmidt, A. 5, 8 f., 13, 26 f., 36, 72 ff., 84, 88, 96, 101, 135, 140 f.
Hanff, J. N. 55, 239
Harnisch, O. S. 68
Harrer, G. 238, 309
Harsdörffer, Ph. 170 ff.
Hartig, Baron 164
Harzebski, A. 108
Haschka, L. L. 449
Hasse, Faustina, geb. Bordoni 98, 263, 286
Hasse, Joh. Ad. XVI, 9, 22, 98, 153, 164, 197, 235, 237, 248, 259, 261 ff., 269 f., 272, 280, 290, 304, 318, 325, 327, 356, 364, 371, 374 f., 390 ff., 394, 397, 399 ff., 417, 427 f.
Haßler, Caspar 89

Haßler, Hans Leo 14, 18, 22, 37, 39 f., 42 f., 45, 59, 66, 70, 89, 125, 130, 276
Hauptmann, M. 325, 349
Haußmann 236
Haußmann, V. 106
Haydn, Jos. 15, 65, 99, 244, 249, 278, 295, 311 ff., 316 f., 319 f., 322 f., 326, 328, 330, 334 f., 340, 344, 346 ff., 353, 355, 362, 367, 370, 375, 379 f., 383, 387, 413 ff., 426, 433 f., 439, 441, 445 ff.
Haydn, Mich. 313, 334, 347 f., 380, 383, 415, 425
Haym, N. 285 ff.
Hebenstreit, P. 174, 206, 245, 327
Heidegger, Graf 285, 291
Heiden, Sebald 85
Heidenreich, D. L. 174
Heineccius 58
Heinichen, J. D. 15, 22, 29, 77, 123 f., 128, 150, 175, 187, 189, 223, 240, 249, 259 ff., 272
Heinrich Posthumus, Fürst v. Reuß 4, 14, 61
Heinrich Julius, Herzog v. Braunschweig 30
Heinse, W. 310, 312, 396
Helmbold, L. 34
Henrici (Picander) 218 ff., 222 f., 226, 352
Herberger, V. 34
Herbing, V. 357
Herbst. J. A. 5, 28, 91, 133
Hercloïs (Textdichter) 393
Herder, J. G. 155, 314, 332, 350, 361, 363, 368, 689, 394
Heermann, J. 35, 37, 58
Hermann, N. 34, 37, 58
Herold, J. T. 127
Herpol, H. 58
Herrosee 351
Hertel, Joh. Wilh. 345
Herwig, Chr. 118
Heß (Librettist) 177
Hesse, L. Chr. 119, 193
Hildburgshausen, Prinz v. 399
Hildebrand, Chr. 107
Hildebrand, Joh. 6, 73
Hildebrand, L. v. 198
Hiller, J. A. 190, 194, 227, 248, 256, 260 f., 263, 272, 274, 297, 310, 315, 338, 342, 349, 360, 367, 369, 372, 374 ff., 378 ff., 393, 434, 450
Hilverding, Fr. 387
Himmel, F. H. 367, 393
Hingelberg 316
Hinze, J. 38
Höcth, K. 367
Hölderlin, Fr. 405
Höffler, C. 9, 118, 174
Hofer, Andr. 96 f.
Hofer, Josepha, geb. Weber 443
Hoffmann, E. T. A. 332, 423, 438
Hoffmann, Leop. 334, 346, 370, 380, 433
Hoffmann, Melch. 189 f., 252, 261
Hoffmann v. Fallersleben 449
Hoffmannsthal, H. v. 159
Hoffmeister, A. 347, 380
Hoghart, W. 227
Holzbauer, J. XVI, 160, 194, 315, 334, 338 f., 344, 348, 367, 370 f., 378, 389, 395 f., 414, 434
Homer 407
Homilius, Fr. A. 235, 267, 349, 364, 367, 374
Houdon, J. A. 402
Hummel, J. N. 344, 416, 451
Humperdinck, E. 389
Humphrey, J. 290
Hunold, Chr. Fr. (Menantes) 150
Hurlebusch, H. L. 55
Hurlebusch, K. Fr. 254, 355 f.
Huygens, C. 47, 120

Iffland, A. W. 389
Ihle, J. J. 236
Isaac, H. 27, 95
Jacobi, J. G. 363
Jacobi, M. 139, 155
Jeep, J. 6, 152
Jelich, V. 5, 25
Jennens (Textdichter) 295 f., 298
Jérôme Bonaparte, König v. Westfalen 365
Jiránek, Anton 334
Joachim, J. 429
Johann Adolf, Herzog v. Weißenfels 174

Johann Casimir, Herzog v. Coburg 7
Johann Ernst, Herzog v Sachsen 14, 71
Johann Ernst d Ä., Prinz v. Weimar 200
Johann Ernst d. J., Prinz v. Weimar 204, 246, 255
Johann Georg I., Kurfürst v. Sachsen 66
Johann Wilhelm, Kurfürst v. d. Pfalz 169
Jommelli, N. 265, 267, 325, 332, 335, 378, 387, 390 f., 394 f., 399 ff., 402, 428
Joseph, G. 36
Joseph I., deutscher Kaiser 99, 184, 191
Joseph II., deutscher Kaiser 277, 314 f., 347, 380 ff., 401, 405, 410, 415, 418, 426, 431, 433, 435, 437, 440 ff., 447
Josquin des Prés 16
Julian v. Speier 95
Junker, K. L. 338, 347

Käfer, J. Ph. 194
Kämpfer, J. 410
Kandler, F. S. 264
Kant, J. 364, 419
Kapsberger, J. H 13, 27, 100, 126, 134
Karl II., König v. England 47
Karl VI., deutscher Kaiser 99, 275 f., 278
Karl XI., König v. Schweden 125
Karl XII., König v. Schweden 200, 245
Karl August, Herzog v. Sachsen-Weimar 378
Karl Eugen, Herzog v. Würtemberg 331, 390
Karl Theodor, Kurfürst v. d. Pfalz 338 f, 398
Katharina II., russische Kaiserin 256, 390
Kauer, F. 386
Kaufmann, Fr. 368
Kaunitz, Fürst 402 f.
Kayser, J. Ph. 365, 367
Keiser, R. 9, 33, 77, 128, 148, 150, 153, 160, 175, 178, 183 ff., 188, 190, 192 ff. 240, 243, 249 f., 280, 284, 296, 299
Keiserlingk, Graf 364
Kellner, D. 128
Kellner, J. P. 255
Kellner, Pauline 191
Kelly, Earl of 339
Kelz, M. 110
Kemp, W 107
Kerll, J. K. 7, 9, 13, 15, 48 ff., 57, 92, 96 f., 100, 114, 118, 121, 150, 166 f., 241, 275
Keymann, M. 38
Kiel, T. 34
Kindermann, Er. 6 f., 9, 11, 20, 22, 45 f., 49, 90, 105, 119, 131, 146, 172
Kircher, A. 29, 48, 98
Kirkegaard, S. 435
Kirnberger, J. Ph. 230, 235, 248, 270, 312, 323, 328, 345 f, 360, 434, 413
Kittel, J. Chr. 62, 78, 235
Kittel, Kasp. 23, 134
Klaj, J. 90, 172
Klein, A. 396, 434
Kleinknecht, Joh. Wolfg. 394
Kleist, Ew. v. 358
Kleist, H. v. 407, 411, 414
Klemme, J. 45
Klingenstein, B. 20
Klöde (Clodius), Chr. 152
Klopstock, Fr. G. 248, 296, 347, 361, 390, 394, 413
Klinger, F. M. v. 344
Knobelsdorff, C. v. 269
Knoll, Chr. XV, 34
Knüpfer, S. 6, 76 ff., 86, 133, 220
Kobelius, J. A. 175
Koch (Theaterdirektor) 373 f.
König, U. 179, 185, 187, 246, 262, 371
Königsmark, Gräfin Aurora v. 240
Körner, Chr. G. 440
Körner, Th. 367
Kortkamp, J. 139
Kozeluch, L. 334, 346, 370
Kradenthaler, H. 145
Kraft, G. 169
Kraiter, D. 315
Krause, Chr. G. 358, 359, 362, 375, 422
Krebs, J. L. 331, 345
Kremberg, J. 33, 117, 128, 145, 147, 174, 183
Kreutzer, Konr. 385 f.
Kriedel, J. Chr. 151
Krieger, Adam 12, 75 f., 85, 116, 135, 140, 142 ff., 146, 148, 150, 152, 164, 173, 354
Krieger, Bart. 155
Krieger, Joh. 16, 52, 73, 94, 122, 145, 240

Krieger, J. Phil. 17, 33, 52, 73, 91 f., 103, 105, 114, 118, 149 f., 172, 174 ff., 177 f., 182, 240, 279, 326
Kriegsmann, J. S. 12
Krüger, Fr. 360
Kühnel, A. 9, 42, 118, 174
Kuen, J 145
Kuhnau, J. 9, 13, 15 f., 29, 77 ff., 93, 96, 115, 119, 123 f., 127, 153, 200, 215, 231, 240, 244, 249, 251, 256, 346
Kunzen, K. Ad. 345, 353, 356
Kunzer, L. A. 324, 366
Kurz (=Bernardon) F. 194, 355, 379 f., 416, 441
Kusser, J. S. 111, 148, 150, 153, 159 f., 178, 183, 185, 192 f., 223, 240

La Mettrie, J. O. de 312
Lange, Aloisia, siehe Weber
Lange, Greg. 18
Lanner, J. 316
Lasso, O. di 21, 43, 67, 76, 156
Lauremberg, P. 29
Le Bret 106
Lechner, L. 43, 46, 67
Legrenzi, G. 96, 110, 203
Leiblfing, Frh. v. 167
Leibniz, Fr. W. 18, 159, 167, 180, 450
Leisring, B. 70
Lenz, R. M. 128, 313, 344
Leo, L. 267, 270, 390
Leon, J. 34
Leopold, Fürst v. Anhalt-Cöthen 207, 215, 260
Leopold I., deutscher Kaiser 47 ff., 92, 98 ff., 114, 121, 166, 275
Leopold II., deutscher Kaiser 441, 444
Lessing, G. E. 258, 270, 357 f., 363, 387, 391, 394, 396, 402 f., 413, 432, 448
Leutgeb (Hornist) 433
Lichnowsky, Fürst 440
Lichtenberg, Superintendent 249
Lichtenberg, G. Chr. 389
Lichtenberger, A. 134
Liebhold XVI, 255
Lillis, Bernardo de 155
Lillo, George 309
Lindley (Textdichter) 449
Liszt, Fr. 214, 242, 314, 390
Lobkowitz, Graf 127
Lobwasser, A. 39, 62, 126
Löhlein, Joh. Sim. 331
Löhner, J. 146, 148 f., 160, 172 f., 182
Löwe, Carl 357, 367, 369
Löwe, J. J. 64, 110, 145, 168, 177, 199
Logi (Losi), Graf 127, 164
Lohet, S. 42
Lolli, Giuf. Franc. 337
Lorentz, Joh. 56
Lortzing, A. 372, 376 f, 384, 386
Lotti, A. 96, 160, 227, 159 ff., 263, 267, 272, 376
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen 98
Ludwig XIV., König v. Frankreich 98, 111, 117, 127, 158, 160
Lübeck, V. XV, 55, 200
Lütgens, Lic. 180
Luise Henriette, Kurfürstin v. Brandenburg 37
Lulli, J. B. 16, 49, 75, 105, 111, 113, 118, 148, 153, 160, 167 f., 178, 182, 185, 191, 408
Lundsdörffer, A. M. 11
Luther, M. 16, 34, 68, 199, 204

Maccioni, G. B. 166
Mack (Magg), Joh. Fr. 8
Händel, G. 170
Maglio, G. G. de 157
Maichelbeck, F. A. 274
Mainwaring, John 242
Majo, Fr. de 265, 333, 427 f.
Maldere, Pierre van 339
Mancinus, Th. 30, 68
Mara, G. E., geb. Schmeling 270, 317, 446
Marais, M. 117, 119
Marcello, B. 161, 204, 249, 263
Marchand, L. 206
Marche, L. de la 170
Marci 180
Mareschal, S. 39, 93
Maria Antonia, Kurfürstin v. Sachsen 98, 152, 263 ff.. 270, 405

Maria Theresia, deutsche Kaiserin 98, 263, 277 f., 335, 399, 401, 408, 424, 447
Marie Antoinette, Königin v. Frankreich 157, 264, 408 ff.
Marini, B. 108, 169, 328
Marmontel, J. Fr. 377
Marpurg, Fr. W. 40, 126, 176, 208, 230, 234, 249, 256, 270, 309, 312, 318, 323, 327, 337, 339, 359, 393
Marschner, H. 389
Martin y Soler, V. 375, 437
Martinez, M. 415
Martini, Padre G. B. 333, 348, 380, 427
Mathias, deutscher Kaiser 162
Matteis, N. 117, 276
Mattheson, J. 15, 28 ff., 33, 47, 55, 74, 78, 81, 99, 109, 119 f., 125, 127, 133, 150, 179, 181 ff., 192, 194, 239 ff., 244, 247, 254, 277, 280, 284, 296, 313, 349
Matthyß, P. 108, 113
Mattioli, Gaëtano 338
Maugars, André 117
Mauro, Ort. 159, 369, 190
Max Emanuel, Kurfürst v. Baiern 98, 275
Mayr, J. N. 111
Mazzola 441
Meder, V. 120, 189
Méhul, E. N. 413
Meier, Joach. 169, 241
Meier, P. 139
Meiland, J. 68
Meißner, A. G. 378
Melzi, Fürst 398
Mendelssohn-Bartholdi, F. 134, 209, 221, 235, 238, 325, 328, 332, 350, 367, 389
Mertel, E. 126
Merulo, Cl. 92
Mesmer, Fr. 426
Metastasio, P. XVI, 262 ff., 287, 396, 400 ff., 405, 415, 428, 441
Meyerbeer, J. 344
Meyfart, M. 35
Michael, Roger 75, 130
Michael, Tob. 5, 8, 27, 75, 132, 139, 142
Michaëlis, J. B. 393
Michaelsen (Schwager Händels) 304
Michel, Chr. 45
Michelangelo Buonarotti 234
Milton, John 297
Minato, Graf N. 100, 165, 172, 182
Mingotti, Gebrüder 188, 371, 393, 399, 438
Mingotti, Regine 264, 371
Mizler, L. 203, 217, 219, 227, 252, 275, 312, 337, 355, 425
Mocchi 84, 169
Möller, Joachim (a Burck) 67, 74, 201
Möser, J. 363
Mohr, J. 347
Molière, J. B. 437
Molina, Tirso da 437
Monn, J. Chr. u. G. M. 334 ff., 380, 419, 426
Monsigny, P.-A., 372, 376, 382
Montagnana (Sänger) 287, 290
Montanari, Franc. 261
Monte, Ph. de 43
Monteverdi, Cl. 14, 63, 65, 87, 100, 136, 164, 166, 294, 407
Moratelli, Seb. 170
Morell, T. 300 f.
Moritz, Landgraf v. Hessen-Cassel 14, 30, 39, 59 f.
Moritz Wilhelm, Herzog v. S.-Merseburg 98
Morzin, Graf 256, 416
Moscheles, J. 213, 316, 416
Motte, de la, Fr. 106
Mozart, Anna Maria, geb. Pertl. 424
Mozart, Constanze, geb. Weber 432 ff.
Mozart, Leopold 27, 310, 312, 326, 334, 336, 351, 406, 423 ff.
Mozart, Marianne 424 f., 438
Mozart, W. A. 56, 85, 97, 186, 230, 262, 264 f., 267, 292, 297, 307, 310, 313, 315 ff., 326, 328, 332 ff., 337 ff., 344 ff., 355, 370, 374 f., 379 ff., 387 ff., 392, 396 ff., 400, 406, 414, 417 ff., 423 ff., 450
Müller, K. W. 315, 381
Müller, Fr. (Maler M.) 394, 396
Müller, Wenzel 334, 385, 442
Münter, Balth. 359
Müthel, J. G. 235, 328, 345, 350
Muffat, Georg 49, 57, 96, 105, 112, 121, 231

Muffat, Gottl. (Theoph.) XVI, 276, 278
Murschhauser, F. X. A. 49, 81, 241
Musäus, K. 375
Mylius, J. D. 126
Mylius, Wolfg. Mich. 325
Mysliweczek, Jos. 334

Nägeli, H. G. 369
Naumann, J. G. 316, 392
Nauwach, J. XV, 19, 38, 134, 140
Neefe, Chr. G. 144, 194, 265, 271, 326, 347, 361, 377, 380, 388 f., 397, 432
Negelein, A. 172
Neidhart, J. G. 28
Neri, Ph. 83
Nestroy, J. 385
Neubauer, Fr. Chr. 347
Neuber, Karoline 175
Neumann, B. 198
Neumann, D. 198
Neumark, G. 36, 117, 145
Neumeister, E. 78, 93, 150, 204, 208, 218, 245
Nichelmann, Chr. 270, 358
Nicolai, Fr. 338, 340, 355, 361, 363 f., 375, 384
Nicolai, J. M. 110
Nicolai, Ph. 32, 35
Niedt, F. 29, 230, 255
Nietzsche, Fr. 156
Nissen, v. (Etatsrat) 444
Noverre, J. G. 387 f., 430

Obrecht, J. 67
Oehm, Andr. 58
Oesterreich, G. XV
Öttingen-Wallerstein, Fürst 419
Opitz, M. XV, 12, 73, 146, 162 f.
Orologio, A. 106
Ortiz, D. 117
Osiander, L. 129
Ostade, A. 227
Otto, St. 12
Otto, V. 106
Ottoboni, Kardinal 281
Ovid 162, 407

Pachelbel, Hieronymus 474
Pachelbel, Joh. 7, 38, 46, 48, 50 ff., 56, 91, 111, 122, 125, 199, 206, 229, 234, 254
Paër, F. 392, 403
Paëfiello, G. 404
Pair, J. 42
Palestrina, G. P. 14, 16, 96, 227
Pallavicino, C. 164 f., 183
Pallavicino, St. 13, 164, 265
Pape, H. 139
Paradis, M. Th. 370
Pariati (Librettist) 276 f.
Pasquini, Bern. 42, 92, 303
Paul, Jean [Friedr. Richter] 310, 420
Pellicer, H. G. 172
Penzel, Chorpräfekt 238
Pepusch, S. 33, 282, 487, 372
Percy, Th. 363
Peranda, M. G. 163
Perez, D. 265, 404
Pergolesi, G. B. 188, 270, 328, 336, 342, 349, 371, 394, 426
Peri, J. 14, 156, 403
Peroni 278
Petri, J. S. 309
Peurl, P 106
Pezold (Pezelius, Pezel), J. 76, 103, 105, 145, 345
Pfitzner, H. 223, 366
Philidor, F A. D. 372, 377
Picander s. Henrici
Piccini, N. 410 f., 427 ff.
Pichl, Wenzel 334, 347
Pisendel 117, 206, 209, 235, 237, 261 f., 272
Pistocchi, F. A. 192, 261
Plato 181
Pleyel, J. 334, 346, 380, 446
Plötz 42
Pöppelmann, D. 198
Poglietti, A. XVI, 121, 415
Pohle, D. 174
Pollarolo, C F. 252
Polzelli, Luigia 416
Pompadour, Marquise v. 402
Ponte, L da 434 ff.
Pope, A. 287
Porpora, N. 164, 261 f., 264, 290, 415

Porro 48, 166
Posch, J. 58, 95, 106
Porsile, G. 278
Postel, Chr. 180, 182, 184, 188, 243, 280
Praetorius, B. 106
Praetorius, Hiero. 21, 38, 80
Praetorius, Jak. 38, 43, 45, 56, 81, 139
Praetorius, Michael 3, 13, 20 f., 25, 29 ff., 33, 40, 42 f., 55, 57, 62, 90, 106, 155
Prandauer (Architekt) 198
Predieri, L. A. 278
Price, J. 107
Prinner, J. J. 152
Printz, W. C. 5, 23, 28 f., 66, 75, 125, 130, 132, 245
Prioli, G. 114
Prose, Ambr. 21, 63, 86, 136
Puchberg, Mich. 439
Pugnani, G. 343, 429
Purcell, H. 153, 168, 282 f., 293, 407
Pyrker, M. 371, 399

Quagliati, P. 63
Quantz, J. J. 235, 237, 268 ff., 276, 312 f., 322
Quinault, Ph. 159, 402, 410 f.

Raaf, A. 396, 430 f.
Rabelais, Fr. 439
Racine, J. B. 290, 292, 409
Radolt, Baron W. L. 127
Radziwil, Graf 126
Ragazzi, A. 117
Raguenet 180
Raimund, F. 385
Rameau, J. Ph. 184, 230, 248, 268, 303, 324, 391, 399 404, 408, 430
Ramler, K. W. 248, 350, 352, 358, 389
Rathgeber, V. 131, 152, 354, 363, 368
Rauch, Andr. 96, 114
Rauch, Chr. 181
Rauch, J. G. 114
Rautenstein, Jul. Ernst 58
Reger, Max 231
Regnart, J. 22, 67, 354
Reicha, A. 334
Reichardt, J. Fr. 30, 184, 269, 274, 315, 323 ff., 330, 334, 338, 346, 353, 360, 364 ff., 370, 372, 375 ff., 379, 388 f., 391 f., 410 ff., 421
Reichardt, Juliane geb. Benda 365
Reichardt, Luise 366
Reiner, J. 67
Reinhard, Joh. 22
Reinken, Joh. XV, 45, 55, 82, 118, 120, 180, 200, 207 f.
Reiser, A. 180
Rellstab, Karl Friedr. 315, 323
Rembrandt 66
Resinarius, B. 67
Reusner, Es. 110, 126
Reuter, Christian 191
Reutter, J. G. d. Ä. XVI, 48, 55, 121, 278
Reutter, J. G. d. J. 278, 334 f., 399, 414 f.
Reymann, M. 46, 125 f.
Rhaw, G. 40
Rheineck, Chr. 368
Rich (Theaterdir.) 291
Richardson, S. 309
Richter, Ferd. Tob. 100, 121
Richter, Franz Xaver 334, 338, 342, 344, 348, 421
Rieck, A. 190
Riemann, Jak. 118
Riepel, Jos. 312
Righini, V. 364, 435
Rinaldo da Capua 335
Rinckardt, M. 10, 35, 72
Ringwalt, B. 58
Rinuccini, O. 134, 156, 162 f.
Rist, Joh. 6, 11, 23, 36, 38, 45, 105, 108, 135, 139, 141, 146, 171, 180, 358
Ritter, Chr. 17, 78, 80, 87, 92, 101, 125, 240, 255
Robinson (Sängerin) 285
Rochlitz, Fr. 220, 237 f., 261, 339
Rodegast, S. 38
Röbel, G. 73
Römhild, Joh. Theod. 177
Rolla, P. 285 f., 290
Rolle, Chr. Fr. 215
Rolle, J. H. 351

Rosenmüller, J. 8, 16, 27 f., 75, 78, 84, 92, 96, 103, 105, 110, 142, 178, 180, 244
Rosetti, A. (Rösler) 314, 334, 346, 421
Rossini, G. 316, 435
Rothe, W. E. 110
Rousseau, J. J. 310, 373, 375, 385 ff., 389, 397, 408 f., 411, 442
Rovetta, Giov. 63
Rovettini, Giambatt. 92
Rowe, W. 107, 117
Rubens, P. P. 65, 238, 338
Rubert, J. M. 91, 110, 133, 140
Rudolf, J. J. 387
Ruetz, Kasp. 349
Rust, Fr. W. 328, 367, 389

Sacchini, A. M. 413
Sachs, H. 155
Sack, J. Ph. 315, 360
Sackmann, J. 162
Sailer, Seb. 371
Saint Luc, J. de 127
Saint Marx, R. de 402
Sale, Fr. 20
Salieri, A. 380, 383, 413, 435
Salisio 166
Salomon, J. P. 445 f., 449
Sammartini, B. G. 333, 335 f., 343, 398 ff., 418, 427
Sances, F. 96 f., 165
Santi, Franc. 166
Sarti, G. 371, 428, 431
Sartorius, Cr. 29
Satzl, Chr. 96
Sbarra 165
Scacchi, M. 15
Scalabrini, Paolo 371, 399
Scandello, A. 68
Scarlatti, Aless. 99 f., 153, 168, 184, 191, 250, 252, 261 f., 265, 268, 281 f., 399
Scarlatti, Dom. 231, 274, 281, 303, 337
Scarlatti, Giuf. 380
Schachtner, Joh. Andr. 424
Schack, Benedikt 443
Schadaeus, Abraham 21
Schädlich, D. XV, 11
Scheffler, Joh. (Angelus Silesius) 35 f., 94, 145
Scheibe, J. A. 13, 33, 75, 150, 203, 226, 231, 244, 252, 258 f., 261, 349, 356, 360, 387, 393, 418
Scheidemann, David 38
Scheidemann, Heinr. 43, 45, 55, 76, 81, 139
Scheidler, Chr. G. 129
Scheidt, Chr. 7
Scheidt, Sam. 7, 19, 25 ff., 39, 41, 43 f., 46, 50, 57 f., 71 ff., 78, 96, 106 f., 142, 329
Schein, J. H. 8, 9, 13, 20, 25, 35, 37 ff., 42, 44, 58, 70 f., 75 f., 83, 103, 106, 130 ff., 135, 142, 152, 329
Schelle, J. XV, 16, 76 ff., 94, 177, 249
Schemelli, G. Chr. 77, 202, 220, 353
Schenk, Joh. (Gambist) 118, 169
Schenk, Joh. (Singspielkomp.) 334 f., 385
Scherer, S. A. 52
Scheuenstuhl 345
Schicht, G. 310
Schiebeler, D. 248, 374, 393
Schieferdecker, Joh. Chr. 175
Schildt, M. 43 f., 169
Schiller, Fr. 295, 313, 364, 369, 390, 396, 405, 414, 431 f., 440, 444, 450
Schillings, M. 389 f.
Schikaneder, E. 441 ff.
Schirmer, D. 143, 163
Schirmer, M. 38
Schlegel, A. W. 405
Schlegel, El. 393
Schlick, A. 28, 443
Schlöger, M. 434 f.
Schlüter, A. 198
Schmelzer, J. H. XVI, 92, 96 f., 100, 114, 118, 163, 165, 275, 415
Schmicorer, J. A. 105, 112
Schmidt, J. Chr. 302
Schmolck, B. 256
Schnittelbach, N. 87
Schnüffis, Laur. v. (der Mirant) 145
Schober (Sängerin) 193
Schobert, J. 322, 344 ff., 425, 428
Schoeck, O. 378

Schönemann (Theaterdir.) 378
Scholze, J. S. s. Sperontes
Schop, Albert 86, 139
Schop, Joh. 36, 81, 108, 131, 139
Schott, G. 180, 184
Schreiber, G. H. 145
Schröder, J. 92
Schröter, Mrs. 446
Schröter, Corona 317, 323, 364, 378 f., 389
Schröter, G. 272
Schubart, D. 311, 347, 368, 388, 394, 429
Schubert, Fr. 142, 317 f., 329, 361, 365 ff., 369 f., 384, 386, 445
Schürer, J. G. 261, 371
Schürmann, W. K. 8, 13, 160, 178 f., 254, 272, 378
Schütz, Gabr. 238
Schütz, Heinr. 4, 6 f., 9 f., 14 f., 20 f., 25 f., 30, 33, 38, 44 f., 58 ff., 71, 73 f., 76, 83, 85, 87, 93, 108, 133 f., 141, 144, 156, 162 f., 177, 304, 329, 450
Schütz (in Berka) 238
Schultheiß 49
Schultz (Schultetus) J. 106
Schulz, J. P. A. 270, 349, 352, 361 ff., 366, 370, 392, 420
Schumann, R. 209, 221, 235 f., 245, 325, 390, 432, 440
Schuster, J. 392, 434
Schuster, Mich. XVI
Schwanberg (Schwaneberger), J. 327, 349, 391
Schwarzkopf, Th. 162, 183
Schweitzelsberg, Cas. 193 f.
Schweitzer, A. 194, 377 f., 382, 386 f., 394 f., 434
Schwemmer, H. 46, 49, 148
Schwenke, G. 349
Schwieger, J. 139, 176
Schwindl, Friedr. 343
Sebastiani, Cl. 29
Sebastiani, J. 20, 85 f., 146, 222
Sechter, S. 360
Seckendorf, Fr. Frh. v. 368, 379, 389
Seeger, Jos. 334
Seidel, S. 73
Selich, Daniel 58
Selle, Th. 4, 7, 20, 23, 36, 76, 80 f., 85, 132, 138
Senesino 287
Seydelmann, Fr. 378, 392
Seyfried, J. v. 444, 447
Seyler (Direktor) 377, 387 f., 394
Siebenhaar, M. 12, 139
Sibylle, Herzogin v. Württemberg 47
Siefert, P. 8, 15, 43, 45, 83
Siegwart, B. 390
Silbermann, G. 208, 323
Silcher, Fr. 137, 363, 368
Silverstolpe 417
Simpson, Th. 106 f.
Shakespeare, W. 282, 373, 385, 389, 439, 443
Somis, G. B. 429
Sonnenfels, J. v. 381
Sophie, Kurfürstin v. Hannover 159, 161, 168
Sophie Charlotte, Königin v. Preußen 127, 168, 190 f.
Sophie Eleonore, Prinzessin v. Sachsen 162
Sophie Elisabeth, Herzogin v. Braunschweig 64, 177
Sorge, G. A. 12, 28
Spangler 415
Spee, Fr. v. 134 f., 224
Speratus, P. 34
Sperontes (J. S. Scholze) 128, 141, 354, 424
Speeth, Joh. 49
Spohr, L. 250, 314, 325 f., 344, 428
Spontini, L. XVI, 166, 270, 393, 410, 413
Staden, J. 1, 3, 6 f., 11, 14, 19 ff., 24, 29, 36, 42, 76, 89 f., 105 f., 133, 139, 146
Staden, S. Th. (Gottl.) XVI, 14, 28, 39 f., 133, 167, 170 ff.
Stadler, Abt M. 347
Stadlmayr, J. 19, 21, 95
Starzer, J. 334 f., 379, 381, 387, 426
Stamitz, Anton 343
Stamitz, Joh. 304, 318 f., 324, 334, 338 ff., 344 ff.
Stamitz, Karl 343, 346, 364
Standfuß, J. C. 373
Steele, R. 242

Steffan, J. A. 335, 370
Steffani, Ag. XV, 15, 128, 151, 159 f., 162, 167 ff., 178, 182 f., 185, 190, 244, 274 f., 280, 282, 287
Stegmann, Jos. 35
Steigleder, U. 41, 45
Steinacher, G. W. 368
Stephani, Joh. 42
Stephanie d. J. 381, 383, 431
Sterkel, F. X., Abt 369
Steuerlein, J. 67
Stieler, Kasp. 140, 176
Stivorio, Fr. 114
Stobaeus, J. 22, 38, 43, 135
Stockmann (Liederdichter) 34, 220
Stölzel, G. H. 127, 164, 177, 190, 192, 237, 242, 252 ff., 256, 377
Stolle, Ph. 78, 143, 174
Stanley, J. G. 126
Strada, Maria Anna 291
Stradella, A. 150
Strattner, Georg Chr. XV, 38, 94, 133
Strauß, Chr. 96
Strauß, R. 127, 159, 186, 244, 278, 390, 403, 412
Striggio, Al. 18, 163
Strungk, Delph. 10, 54, 109, 145
Strungk, Liesgen 191
Strungk, N. A. 9, 42, 55, 78 f., 87, 105, 109, 118, 121, 151, 154, 169, 180 f., 189, 245, 254, 260
Sturm, Chr. 348, 358
Suard, Abbé 338, 411
Süppig, Fr. 28
Süßmayer, F. X. 384, 441, 445
Suevi, Fel. 21
Suppé, Fr. v. 373
Sweelingk, J. P. 22, 29, 42 f., 45, 55
Swieten, G. van 312, 329, 421, 434, 444, 450
Swift, J. 280
Syring, J. 19

Tag, Chr. Gotth. 349
Tagliazucchi 276
Tarditi, Orazio 63
Tartini, Giuf. 276, 321, 335, 398, 418, 429
Tauler, J. 202
Tauft, Dorothea 274
Telemann, G. Ph. 91, 93, 105, 150, 153, 160, 179, 184, 188 f., 191 ff., 204, 215, 237, 240, 243 ff., 249 f., 256, 259, 271, 284, 296, 318, 329, 351, 356, 358, 361, 372, 390, 424, 442, 451
Terradeglias, D. 265
Terzago, Vent. 167
Teschner, M. 34
Tesi, Vitt. XVI, 281
Teyber, Th. 335, 381
Theile, Joh. XV, 16, 29, 53, 85 f., 96, 114, 117, 143 f., 180, 182, 240
Thibaut, A. F. J. 363
Tiedge, Chr. A. 367
Thilo, Val. 35
Thymich, P. 76, 189
Tieck, L. 310
Tiepolo, G. B. 267
Tischer, Joh. Nik. 345
Tomaschek, W. 314
Tomasini, C. 419
Topff, Joh. 255
Torelli, Giuf. 192, 211, 261, 274
Torri, P. 98, 151, 161, 168 f., 274
Tosi, Pietro, Franc. 372
Tößchi, A. 338, 343
Tößchi, J. 346
Tößchi, K. F. 338, 341, 387
Traëtta, Tom. 265, 294, 333, 378, 390 f., 394, 399, 401 f., 404, 428
Trani, C. 383
Transchel, Chr. 345
Trattner, (Musikalienbrucker) 414
Trento 169
Trojano, M. 158
Trost, Joh. Kasp. 58, 194
Tscherning, A. 141, 163
Türk, D. G. 261, 349, 360, 367
Tuma, Franz 334
Tunder, Fr. 56, 86 f., 94, 109, 146
Turini, Gr. 63
Tzarth, G. 334

Uffenbach, D. G. 256
Ulich, J. 38

Umlauf, J. 334, 370, 382
Urban VIII., Papst 13
Urio, Fr. Ant. 283
Uz, J. P. 338. 362

Valentini, Giov. 48, 96, 164
Vanhall (Wanhall), Joh. 334, 346
Vareseo, Giamb. 430
Vecchi, Or. 129, 140, 150
Venturini, Franc. 252
Verazi (Librettist) 390
Verdi, Giuf. 451
Vetter, N. 53
Viadana, L. Grossi da 14, 19, 22, 34, 58, 63, 65, 95 f.
Victorinus, Pater 100
Vierdank, J. 86, 108
Vieuville 180
Vincentius, Casp. 22
Vinci, Lionardo da 234
Vinci, L. 270
Vintzius, Georg 22
Viotti, G. B. 429, 446
Vitali, Giov. Batt. 274
Vittoria, L. 18
Vivaldi, Ant. XVI, 200, 204, 210, 252, 258, 261, 270, 328, 335
Vockerodt, Chr. 29
Vockerodt, G. 181
Voigtländer, Gabr. 13, 33, 135, 139, 143, 354, 363
Vogler, Abt G. J. 248, 332, 344, 346, 363, 367, 389, 395
Voltaire 270, 374, 401, 403, 411
Volumier, J. B. 190, 206, 261
Vopelius, Gottfr. 38
Vulpius, Melch. 22, 34. 68
Vulpius, Chr. Aug. 379, 383, 435

Wackenroder, H. W. 310
Wagenseil, J. Chr. 334 ff., 340, 343, 370, 422, 424, 426
Wagner, R. 156, 159, 164, 238, 301, 312, 320 f., 326, 350, 403 f., 408 ff., 412 f., 443 f.
Wallenstein, Albr. v. 59
Walter, Johann 3, 30, 40, 67, 72, 154
Walther, Joh. Gottfr. 29, 45, 53, 70, 76, 166, 202, 204, 241, 244, 254 f., 260
Walther, Joh. Jak. 116
Wanhall s. Vanhall
Weber, Aloysia (Lange) 381, 430, 432
Weber, Bernh. Ans. 367, 389, 411
Weber, Bernh. Christ. 28
Weber, Carl Maria v. 317 f., 332, 341, 344, 367, 372, 377, 382, 384, 386, 389, 410 417, 423
Weber, Constanze s. Mozart
Weber, Dionys 334
Weber, Georg 12, 33, 138
Wecker, G. C. 49, 90, 148, 326
Weckmann, Mathias 45, 47, 55, 80 ff., 84, 94, 125, 139, 180
Weigl, Jos. 306, 389
Weinberger, Veit 167
Weise, Christian 16, 122, 143, 145, 220
Weiß, Leop. Sylv. 235, 327
Weiße, Chr. Felix 373 ff., 379, 450
Weißensee, Friedr. 32
Wendler, Ludw. 166
Wendling, J. B. 346, 430
Wenzel (Librettist) 177
Werkmeister, Andr. 28, 254
Werner, Jos. Greg. 337, 380, 416
Werth, Jan de 32
Westenrieder 338
Westhoff, Paul von 78, 116, 200
Widmann, Er. 6, 106
Wiedemann, M. 152
Wieland, Chr. M. 378, 387, 399 ff., 434, 442
Wildenbruch, E. v. 390
Wilderer, Hugo 160, 169
Wilhelm, Landgr. v. Hessen-Cassel 245
Wilhelm, Graf zur Lippe 332
Wilhem II., deutscher Kaiser 268, 334
Wilhelm Ernst, Herzog v. Weimar 202 ff.
Wilhelmine, Markgräfin v. Baireuth 98, 192, 270
Winckelmann, J. J. 391, 401
Winter, P. v. 344, 353, 389
Winternitz, G. 390
Witt, Fr. 358
Wodiczka, F. X. 418

Wolf, Ernst Wilh. 358, 360, 367, 375, 378
Wolf, Hugo 367
Wolkenstein, Osw. v. 137
Wolz, J. 43
Wranitzky, P. 334, 347, 386
Wülcken (Hoftrompeter) 175, 211

Zach, Joh. 334, 346, 418
Zachariae, J. F. W. 246, 319, 360
Zachau, Peter 54
Zachow, Fr. Wilh. 53, 79 f., 205, 279, 303 f.
Zangius, Nik. 22
Zarlino, Gioseffo 29, 42
Zelenka, Dismas 206, 227, 235, 261, 268, 334
Zelter, Carl Friedr. 212, 235, 238, 316, 353, 365 ff.
Zeno, Apostolo 100, 274, 277, 291, 402
Zesen, Ph. v. 139
Ziani, M. A. 275
Ziegler, Kasp. 93
Ziegler u. Klipphausen, H. A. v. 194
Ziegler, Mar. v. 229, 316, 355 f.
Zuber, G. 109
Zuccalmaglio, W. v. 363
Zumsteg, Joh. Rud. 311, 349, 357, 367, 389 f.
Zwick (Reformator) 34
Zwingli, Huldr. 34

Verzeichnis der Abkürzungen

Chrys. Jb. = Jahrbücher f. mus. Wissensch., hg. v. Chrysander 1863 u. 1867.
Vj. f. M. = Vierteljahrsschrift f. Musikw., hg. v. Spitta, Chrysander, Adler 1884 ff.
Peters-Jb. = Jahrbuch der Musikbibl. Peters, hg. v. Vogel u. Schwartz, 1896 ff.
Zs. IMG. = Zeitschr. d. Internat. Musikges. hg. v. Heuß, 1899 ff.
Sbde. IMG. = Sammelbände d. Internat. Musikges., hg. v. Seiffert u. Wolf 1899 ff.
M. f. M. = Monatshefte f. Musikgesch., hg. v. Eitner, 1869 ff.
Archiv f. MW. = Archiv f. Musikw., hg. v. Seiffert, Wolf u. Schneider 1918 ff.
Zs. DMG. = Zeitschr. f. Musikw., hg. v. Einstein (Deutsche Musikges.) 1918 ff.
DTB. = Denkmäler deutscher Tonkunst in Baiern, hg. v. Sandberger, 1900 ff.
DTD. = Denkmäler deutscher Tonkunst, hg. v. Kretzschmar, 1892 ff.
DTÖ. = Denkmäler oesterreichischer Tonkunst, hg. v. Adler, 1896 ff.
Eitners Publ. = Publikationen der Ges. f. Musikforschung, hg. v. Eitner.
Diss. = Dissertation.

Geschichte der deutschen Musik

von

Hans Joachim Moser

Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Halle

Zwei Bände

Erster Band:

Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges

Mit vielen Notenbeispielen

Endlich! Eine deutsche Musikgeschichte! Ich lege den Nachdruck auf das „Deutsch", denn Musikgeschichten gibt es ja unendlich viele. Hier hat Moser etwas in seiner Art bis jetzt einzig Dastehendes geschaffen. Er schreibt Musikgeschichte, aber keine pedantische Historie, sondern lebendige, gestaltenreiche, plastische Erzählung der Entwicklung der Musik und ihrer Pflege. Zeitschrift für Musik.

Es ist ein außerordentliches Buch, das nicht nur den Fachmann und Forscher, sondern auch den Laien angeht, der über die künstlerische Kultur seiner Vorfahren unterrichtet sein will. Die Konzentration des Verfassers in einer Zeit der internationalen Phrase zum nationalen Volksbewußtsein leiht dem Ganzen für uns Deutsche, die in einer Bodenständigkeit der Kunst die einzige Gewähr für die gesunde Weiterentwicklung erblicken, ganz besonderen Wert. Signale der musikalischen Welt.

Die Art seiner Anschauung ist von Grund aus künstlerisch. Das heißt, er faßt zusammen, er sieht das einzelne immer im Rahmen eines Ganzen, er dringt intuitiv in das Wesen der Kunstwerke ein, und er kann aufbauen. Solche Vereinigung von gründlichster Gelehrsamkeit mit künstlerischer Begabung ist etwas so Seltenes, daß ausdrücklich darauf hingewiesen werden muß, denn sie gibt dem Buch den eigentlichen Charakter ... Leider ist es nicht möglich, den ganzen Reichtum des Buches auch nur andeutungsweise zu erwähnen. Mit dem Gefühl lebhaften Dankes wird der Leser dies schöne Buch aus der Hand legen, des Dankes für reiche Belehrung und Anregung und für die warmherzige, auf starker Liebe zu deutscher Art ruhende Darstellung. Der Tag, Berlin.

Moser füllt mit seinem Buche eine lang und lästig empfundene Lücke aus. Nach sichtlich ungeheurem Studium und mit starken fachlichen Kenntnissen ist dieses Buch geschrieben, nicht allein für Musiker, es ist ein Quell der Ergötzung und Bereicherung für alle Sucher. Das Buch ward in der kurzen Zeit, da ich es im Besitz habe, zu einem meiner liebsten überhaupt. Duisburger Generalanzeiger.

Der Führer durch die deutsche Oper

Text, Musik und Szene erläuternd

Von

Otto Neitzel

Mit in den Text gedruckten Notenbeispielen

Erster Band: Klassiker und Romantiker

4.—6. Tausend

Inhalt: I. **Klassische Opern**: Gluck: Orpheus. Armide. Iphigenia in Aulis. Iphigenia auf Tauris. — Mozart: Entführung aus dem Serail. Figaro. Don Juan. Cosi fan tutte. Zauberflöte. — Beethoven: Fidelio. — II. **Romantische und komische Opern**: Weber: Freischütz. Euryanthe. Oberon. — Marschner: Hans Heiling. — Kreutzer: Nachtlager. — Lortzing: Zar und Zimmermann. Undine. Waffenschmied. — Nicolai: Lustige Weiber.

Zweiter Band: Richard Wagners Opern

6.—8. Tausend

Inhalt: Rienzi. Holländer. Tannhäuser. Lohengrin. Tristan und Isolde. Der Ring der Nibelungen. Parsival. Meistersinger.

Der zweite Band ist auch als Sonderausgabe unter dem Titel „Richard Wagners Opern" in besonderem Umschlag und Einband erschienen.

Neitzel bringt überall eine mit höchstem Geschick bewerkstelligte Mischung von eingehender Inhaltsschilderung, liebevollen Erläuterung der musikalischen Bestandteile und von wertvollen, aus langer Erfahrung geschöpften kritischen Betrachtungen. Diese geistvolle Art, die Opernschöpfungen unserer Meister dem kundigen und weniger kundigen Leser näher, ja ganz nahe zu bringen, ist in der Form und Durchführung neu und glücklich. Neitzels glänzende, klare Darstellungsgabe leuchtet aus jeder Seite hervor. Auch der Fachmann wird diese anregenden, dabei bequemen Studien mit Vorteil lesen. Sie werden zweifellos und von Rechts wegen weite Verbreitung finden.

Allgemeine Musik-Zeitung.

Die Neuherausgabe des Neitzelschen Opernführers hat praktisch durch die glückliche Teilung des Stoffes gewonnen ... die durchaus musikwissenschaftliche und bis in die letzten Einzelheiten zergliedernde Behandlung der einzelnen Werke macht diesen Opernführer für den Fachmann, Kritiker wie den Laien zu einem unentbehrlichen Hilfsbuch. Rheinisch-Westfälische Zeitung.

Ein für jeden Musikfreund und ernsten Theaterbesucher fast unentbehrliches Werk ... Das Buch wird auch weiter vielen Tausenden ein Führer zu tieferem Verständnis jener Tonschöpfungen und zu gesteigerter musikalischer Genußfähigkeit sein. Zahlreiche Notenbeispiele sind den einzelnen Aufsätzen beigegeben. Westd. Landesztg.

In der zusammenfassenden, auf gründlicher Sachkenntnis beruhenden Erläuterung von Handlung, Musik und Szene der Oper, wobei in den zahlreichen Notenbeispielen — entsprechend der Wichtigkeit der Klangfarbe in der modernen Musik — auch die Instrumentierung berücksichtigt wird, wird Neitzels Opernführer von keinem anderen übertroffen. Kölnische Volkszeitung.

Fesselnderes und Anregenderes über das Thema findet der Fachmann wie der Laie nicht in der gesamten Literatur. Kölnische Zeitung.

Moser, Hans Joachim 304
Geschichte der deutschen mu

Music NAME	DATE	NAME